

**Os elementos populares na obra de
Alberto Ginastera:
As três sonatas para piano solo**

**Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música
– Interpretação Artística
Especialidade: Piano**

Orientador(a): Professora Doutora Madalena Soveral

Ana Raquel Barbosa dos Reis Cunha

2013



ESMAE
Escola Superior
de Música
e Artes do Espectáculo

**Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo
Instituto Politécnico do Porto
Portugal**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a orientação da Professora Doutora Madalena Soveral, no tempo que me concedeu na elaboração desta dissertação e na sua disponibilidade incansável e encorajadora com que sempre me orientou no processo do trabalho.

Agradeço as aulas e conselhos importantes do Professor Luís Filipe Sá, assim como as informações valiosíssimas dadas pelos pianistas Luiz de Moura e Castro e Lucia Abonizio.

Agradeço a Manuela e Abel Cunha, meus pais, e ao violoncelista Bruno Pinto Cardoso, a presença e incentivo constantes e o apoio fundamental da Doutora Isabel Barbosa, minha prima, na reta final da elaboração deste trabalho.

RESUMO

A presente dissertação centra-se nos elementos da música popular argentina na obra para piano de Alberto Ginastera. Este é considerado um dos compositores mais importantes do seu país. A sua música é profundamente inspirada nas civilizações antigas do mundo pré-colombiano e também na música tradicional argentina. Este trabalho concentra-se nas três sonatas para piano solo deste compositor, onde se faz a análise em termos harmónicos, rítmicos, formais e pianísticos. É também abordada a importância da música popular no discurso musical.

Palavras-chave: Ginastera, Sonatas, Música popular.

ABSTRACT

This dissertation focuses about the folk elements of Argentine music in Alberto Ginastera's piano work. He is considered to be one of the most important composers in his country. His music is deeply inspired by the ancient civilizations of pre-Columbian world and also by Argentine traditional music. This work is based on the composer's three piano sonatas, where an analysis of these pieces in harmonic, rhythmic, formal and pianistic manner is made. It also approaches the significance of folk music in the musical speech.

Keywords: Ginastera, Sonatas, Popular music.

ÍNDICE

ÍNDICE DE EXEMPLOS	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – Alberto Ginastera e Argentina.....	3
CAPÍTULO II – Música popular argentina.....	15
2.1 - A música andina e os <i>cantos de caja</i>	15
2.2 - Música crioula	17
CAPÍTULO III – Sonata nº1 (opus 22).....	23
3.1 – Primeiro andamento	24
3.2 – Segundo andamento	26
3.3 – Terceiro andamento	29
3.4 – Quarto andamento.....	31
CAPÍTULO IV – Sonata nº2 (opus 53).....	35
4.1 – Primeiro andamento	35
4.2 – Segundo andamento	39
4.3 – Terceiro andamento	41
CAPÍTULO V – Sonata nº3 (opus 54)	45
CONCLUSÃO.....	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53

ÍNDICE DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Sonata nº1 – 1º andamento (cc.175 – 179)	9
Exemplo 2 - Danzas Argentinas – Danza del gaucho matrero (cc.62 – 69).....	10
Exemplo 3 - Danzas Argentinas – Danza del Viejo Boyero (cc. 79 – 83)	10
Exemplo 4 - Sonata nº1 - 2º andamento ((a) - cc. 109 – 110 (b) – cc. 185 – 187)	11
Exemplo 5 - Células rítmicas mais usadas por Ginastera.....	11
Exemplo 6 - Sonata nº1 - 2º andamento (cc. 51 – 54).....	11
Exemplo 7 - Danzas Argentinas – Danza del gaucho matrero (cc. 186 – 188).....	11
Exemplo 8 - Baguala	16
Exemplo 9 - Variações rítmicas ternárias características da música andina	16
Exemplo 10 - Vidala mostrando o uso do quarto grau aumentado	16
Exemplo 11 - Vidala de andamento lento	17
Exemplo 12 - Vidala mostrando o uso do quarto grau natural e aumentado	17
Exemplo 13 - Gato para guitarra	18
Exemplo 14 - Chacarera para guitarra solo	19
Exemplo 15 - Malambo para acompanhamento de guitarra.....	19
Exemplo 16 - Suite de Danzas Criollas (último andamento cc. 37 - 39)	19
Exemplo 17 - Milonga para acompanhamento de guitarra.....	20
Exemplo 18 - Allegro barbaro de Béla Bartók (cc. 1 – 6).....	24
Exemplo 19 - Sonata nº1 – 1º andamento (cc.1 – 4: início do 1ºtema)	24
Exemplo 20 - Sonata nº1 – 1º andamento (cc. 52 – 55: 2º tema)	24
Exemplo 21 - Sonata nº1 – 1º andamento (cc. 7 – 8)	25
Exemplo 22 - Sonata nº1 – 1º andamento (c. 101)	25
Exemplo 23 - Sonata nº1 – 1º andamento (cc. 138 – 139)	26
Exemplo 24 - Sonata nº1 – 1º andamento (cc. 184 – 187)	26
Exemplo 25 - Sonata nº1 – 2º andamento (cc. 1 – 2)	27
Exemplo 26 - Sonata nº2, op.35 de Frédéric Chopin – 4ºandamento (cc.1 – 4)	27
Exemplo 27 - Sonata nº1 – 2º andamento (cc. 30 – 33)	27
Exemplo 28 - Sonata nº1 – 2º andamento (cc. 48 – 49)	28
Exemplo 29 - Sonata nº1 – 2º andamento (cc. 82 - 84).....	28
Exemplo 30 - Sonata nº1 – 2º andamento (cc. 109 – 110)	28
Exemplo 31 - Sonata nº1 – 2º andamento (cc. 183 – 187)	29
Exemplo 32 - Sonata nº1 – 3º andamento (cc. 1 - 4).....	29
Exemplo 33 - Sonata nº1 – 3º andamento (cc. 68 – 70)	30
Exemplo 34 - Sonata nº1 – 2º andamento (últimos compassos)	31
Exemplo 35 - Sonata nº 1 – 4º andamento (Elementos motivicos do tema A (cc. 1 – 2) e do tema B (cc. 27 – 28), respetivamente)	31
Exemplo 36 - Sonata nº1 – 1º andamento (cc.143-147).....	32
Exemplo 37 - Sonata nº1 – 4º andamento (cc.30-35).....	32
Exemplo 38 - Sonata nº1 – 4º andamento (cc.175-179).....	33
Exemplo 39 - Sonata nº2 – 1º andamento (cc. 1 – 2)	36
Exemplo 40 - Sonata nº2 – 1º andamento (c. 148)	36

Exemplo 41 - Sonata nº2 – 1º andamento (c. 150)	37
Exemplo 42 - Sonata nº2 – 1º andamento (cc. 61 – 70)	37
Exemplo 43 - Sonata nº2 – 1º andamento (cc. 71 – 74)	38
Exemplo 44 - Sonata nº2 – 1º andamento (cc. 74 – 75)	38
Exemplo 45 - Sonata nº2 – 1º andamento (cc. 136 – 137)	38
Exemplo 46 - Sonata nº2 – 1º andamento (c. 17)	39
Exemplo 47 - Sonata nº2 – 2º andamento (c. 1)	39
Exemplo 48 - Out of doors de Béla Bartók – Night's music (c. 1)	39
Exemplo 49 - Sonata nº2 – 2º andamento (cc. 3 – 4)	40
Exemplo 50 - Sonata nº2 – 2º andamento (cc. 9 – 13)	41
Exemplo 51 - Sonata nº2 – 3º andamento (cc. 1 – 4)	41
Exemplo 52 - Sonata nº2 – 3º andamento (cc. 50 – 53)	42
Exemplo 53 - Sonata nº2 – 3º andamento (compassos finais).....	42
Exemplo 54 - Sonata nº3 (c. 2).....	45
Exemplo 55 - Sonata nº3 (cc. 1 – 4)	46
Exemplo 56 - Sonata nº3 (cc. 12 – 13)	46
Exemplo 57 - Sonata nº3 (cc. 42 – 43)	46
Exemplo 58 - Sonata nº3 (cc. 46 – 48)	47
Exemplo 59 - Sonata nº3 (c. 77).....	47
Exemplo 60 - Sonata nº3 (c. 36 e c. 74)	48
Exemplo 61 - Sonata nº3 (c. 56).....	48
Exemplo 62 - Sonata nº3 (c. 26).....	49

INTRODUÇÃO

Este trabalho, tal como indica o título, é direcionado para a obra para piano solo de Alberto Ginastera. A importância que assume as três sonatas no percurso criativo do compositor justificaria, por si só, a escolha do tema. Mas também outras razões mais pessoais ditaram esta escolha: o impacto causado pela audição da *Sonata n.º1, opus 22* pelo pianista Luiz de Moura e Castro desde logo influenciou a minha vontade de trabalhar este compositor.

Durante a minha Licenciatura, apresentei em recitais a *Sonata n.º1* e, desde essa fase, percebi o quão importante seria conhecer melhor as características da música popular argentina.

Após o meu ingresso no Mestrado em Interpretação Artística na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto, fui trabalhando outras obras de Ginastera, como a *Suite de Danzas Criollas* e as *Danzas Argentinas*, o que me permitiu ficar a conhecer melhor a sua linguagem musical.

No sentido de aprofundar ainda mais o meu conhecimento sobre este tema, assim como aperfeiçoar a minha interpretação das obras, trabalhei com os pianistas Luiz de Moura e Castro e Lucia Abonizio.

Tendo em vista aprofundar o trabalho, o estudo analítico pareceu-me ser um meio particularmente eficaz na ajuda da interpretação das obras.

No intuito de dar uma visão o mais alargada possível do percurso de Alberto Ginastera, foi essencial fazer uma abordagem geral do ambiente cultural e musical que rodeava o compositor naquela época.

Passo a anunciar a divisão do trabalho: o primeiro capítulo é uma explanação do panorama histórico e cultural da Argentina, passando pelo desenvolvimento e crescimento da música no seio da sociedade argentina e a vida de Ginastera, enquanto compositor.

O segundo capítulo aborda questões sobre a música popular, dando exemplos de danças e canções argentinas. Serão aí tratadas as músicas de origem crioula e andina, permitindo posteriormente ver a aplicação desses ritmos ou melodias nas três sonatas.

Os terceiro, quarto e quinto capítulos fazem um estudo em termos harmónicos, formais e pianísticos das *Sonatas n.º1, n.º2 e n.º3*, respetivamente. Aí será abordada a importância da música popular no discurso.

CAPÍTULO I – Alberto Ginastera e Argentina

“Há aqui um jovem compositor que é normalmente olhado como a «esperança» da música argentina. Seria proveitoso para Alberto Ginastera contatar com realidades fora da Argentina. Todos o veem com bons olhos, é apresentável, modesto quase ao ponto da timidez e um dia será, sem dúvida, uma figura incontornável da música da Argentina.”

Aaron Copland

Alberto Evaristo Ginastera (Buenos Aires, 11 de Abril de 1916 – Genebra, 25 de Junho de 1983) é considerado um dos mais importantes compositores da Argentina. As suas composições alcançaram um amplo reconhecimento, tendo sido também um forte contributo para a música latino-americana do século XX. O carácter popular inerente à sua música e a força rítmica com que esta é conduzida, são constantes em toda a sua obra.

Segundo Sergio de los Cobos, “a vida de Ginastera pode ser descrita como uma reflexão temporal microcósmica da evolução cultural macrocósmica da Argentina”. Assim sendo, é importante referir brevemente o contexto histórico do país onde nasceu e que o irá influenciar na criação da sua música. Originalmente, era a civilização Inca que habitava a atual Argentina, a sua música era ainda muito primitiva. Em 1516, deu-se a colonização espanhola, tendo sido a primeira influência estrangeira no país; na música, foi introduzida a guitarra e aparece o termo “crioulo”, que nasceu de uma mestiçagem espanhola, indígena e africana. Com a independência da Argentina, em 1816, surgiu o “gaúcho”, termo que se refere aos habitantes e pastores da zona do *pampas*, ou seja, das largas planícies de Argentina, e que passou a ser uma fonte de inspiração constante para a cultura nacionalista argentina. O nome *pampas* refere-se, mais concretamente, à região geográfica que se estende sobre o interior da Argentina e cobre a parte oeste da província de Buenos Aires, a sudoeste de Córdoba e Santa Fé, a sudeste de San Luis e quase toda a província de La Pampa. Por esta altura, a música crioula está presente em duas regiões: as províncias do Noroeste e Centro e a zona do Rio de la Plata e de La Pampa¹. Posteriormente, com a emigração europeia, o país sentiu necessidade de encontrar a sua identidade cultural. Então, tal como sugere de los Cobos, “pode ser traçado um paralelo entre a evolução de Ginastera como compositor e o desenvolvimento da Argentina como uma identidade cultural”, pois em toda a sua obra, dando particular incidência nesta monografia às três sonatas para piano, ele utiliza (de uma forma explícita ou mais dissimulada) melodias e ritmos da era pré-colombiana, assim como elementos folclóricos argentinos, misturados com sonoridades das cordas da guitarra.

Curiosamente, a Argentina teve as suas primeiras eleições livres, com sufrágio universal e secreto, em 1916, ano em que nasceu Ginastera. Yrigoyen foi eleito e assumiu presidência no mesmo ano. Depois do período de presidência de Marcelo Torcuato de Alvear, Hipólito Yrigoyen é reconduzido ao cargo a 12 de Outubro de 1928. No ano seguinte inicia-se a Grande Depressão Mundial. Este período é conhecido pela história argentina como “A Etapa Radical”, que se segue até 1930, quando é interrompido por um golpe de Estado. É nesta década que o tango (símbolo musical da Argentina) passa de uma dança com foco

apenas na música para uma forma mais lírica e poética, com cantores como Carlos Gardel. A idade de ouro do tango (1930 a meados de 1950) espelhou-se no Jazz e Swing dos Estados Unidos, apresentando-se com grandes grupos orquestrais. Mais tarde, o virtuoso bandoneonista e compositor Astor Piazzolla transformou o tango tradicional num estilo denominado “novo tango”, sendo este um género mais subtil, intelectual, mais orientado para o ouvinte e que incorpora elementos de jazz e música clássica. Foi também na década de 30 que surgiu na Argentina um estilo *folk* nacional, para além de dezenas de danças regionais já existentes. Nas artes plásticas, distinguiram-se as litografias de um grande artista influente, Adolfo Bellocq, que utilizava este meio para retratar as duras condições de trabalho no sector industrial crescente da Argentina, durante os anos de 1920 a 1930. Também nesta área, Florencio Molina Campos, ilustrador e pintor argentino, ficou conhecido pelo seu trabalho descrever cenas tradicionais do *pampas* e *gauchescas*, usando algum humor. Por esta altura, Ginastera inicia os seus estudos musicais no Conservatório Williams (fundado por Alberto Williams), em Buenos Aires, com os professores Torcuato Rodriguez Castro (teoria e solfejo), Cayetano Argenziani (piano), Celestino Piaggio (harmonia) e José Gil (composição). Depois de terminar os estudos no Conservatório Williams, Ginastera ingressa no curso de composição do Conservatório Nacional de Música, de 1936 a 1938, onde estuda harmonia com Athos Palma, contraponto e fuga com José Gil e composição com José André².

Após o golpe de estado de 6 de Setembro de 1930, o general José Félix Uriburu derrota o governo constitucional, iniciando uma série de golpes de estado e governos militares, ficando esta fase conhecida como a Década Infame (governos de Ortiz, Justo e Castillo). A Argentina encontrava-se sob uma nova ditadura que se estenderia até à revolução de 4 de Julho de 1943. O movimento operário argentino começava a organizar-se nesta época, formando a Confederação Geral do Trabalho (CGT). Nas eleições de 1946, Perón foi eleito com 56% dos votos, começando rapidamente a consolidar o seu poder, seguindo uma linha política própria que incluía elementos do chamado “Populismo” (nacionalista, antinorte-americana, trabalhista e simpática dos países do eixo). Na música folk nacional, a Argentina de Perón fez com que surgisse a *Nueva Canción*, pois os artistas começaram a exprimir na sua música objeções a temas políticos. Atahualpa Yupangui, o maior músico folk da Argentina, e Mercedes Sosa seriam figuras proeminentes no processo de evolução da *Nueva Canción*, ganhando esta última reconhecimento global.

Sendo um pensador franco liberal e independente, Ginastera tinha uma relação conflituosa com o Estado, o que lhe custou o lugar no Liceu Militar General San Martín, ganho em 1941 por concurso. Em 1945, Juan Perón, na altura secretário no Ministério da Guerra, demitiu Ginastera e outros catorze professores por terem assinado um manifesto que defendia princípios de liberdade e de democracia. Esta situação agravou-se durante o mandato de Perón, perdendo o seu cargo de diretor no Conservatório de Música e Artes Cénicas, em Buenos Aires. É nesta altura, em Dezembro de 1945, que Ginastera decide ir para os Estados Unidos, juntamente com a sua mulher e filhos, dando uso à bolsa que lhe havia sido atribuída em 1942 pela Fundação Guggenheim. Assim, no final da guerra, e tendo sido dispensado dos seus postos pelo ditador Juan Perón, concretizou a sua viagem, com a ambição de se aproximar de Bartók e conhecer melhor a sua música, o que não se realizou pois Bartók

falecera uns meses antes.³ Então, acabou por estudar com Aaron Copland, em Tanglewood (Massachusetts), compositor americano, cuja música possuía muitas afinidades com a de Ginastera.⁴ Em 1948, de regresso a Buenos Aires, tomou a iniciativa de formar a Liga de Compositores que se tornou a secção argentina da International Society for Contemporary Music (ISCM). Fundou também o Conservatório da Província de Buenos Aires em La Plata e manteve o seu cargo de presidente do grupo de composição do Conservatório Nacional de Música, o qual lhe tinha sido atribuído em 1944. Em 1951 viaja até à Europa para a estreia do seu *1º Quarteto de Cordas* em Frankfurt, obra eleita para integrar os programas do 25º Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. De visita a outros países europeus, encontra-se em Paris com Nadia Boulanger, a qual o convida a conhecer a Escola de Fontainebleau, onde é diretora. Quando em 1952 é estendido o direito de voto às mulheres, o Partido Peronista, para além das vertentes sindical e política, aglutina a vertente feminina. Nesse mesmo ano, Alberto Ginastera compõe a *Sonata nº1* a pedido da Carnegie Institution e do Pennsylvania College for Women. No período de 1952 a 1955, Ginastera, tendo dificuldades económicas devido ao regime, assina com várias empresas contratos para escrever música para películas cinematográficas. O cinema argentino estava no seu auge, pois desde 1930 até 1950 foram realizadas inúmeras produções, sendo esta fase denominada de “idade de ouro”. Com a Revolução Libertadora (1955-1958), Perón é obrigado a exilar-se, fixando-se em Madrid. Ginastera recupera a sua posição no Conservatório de Música e Artes Cénicas em 1956. Durante os anos 60 e 70 todos os governos eleitos foram derrubados por golpes militares. Em 1972, Perón volta ao país e o claro triunfo do peronismo nas eleições de 1973 é afetado pela morte do mesmo no ano seguinte. Neste período, Ginastera já estava a viver na Europa desde 1970, onde se casou com a violoncelista Aurora Natola, tendo vivido até aos seus últimos anos em Genebra.

Chase sugere que o movimento nacional na música argentina era dominante quando Ginastera atinge a maturidade.⁵

Uma das figuras primordiais nos músicos argentinos, durante a primeira metade do século XX, foi Alberto Williams (1862 – 1952), que estudou com César Franck, tendo sido profundamente influenciado pela escola francesa. Foi também quem iniciou o movimento nacional na música argentina, com a sua obra para piano *El Rancho Abandonado*:

“Tal como Bartók, visitou muitas regiões do seu país para descobrir de que forma a música era representada e executada na sua variedade de estilos.”⁶

Assim, com Williams, surgiu um novo rumo na música da Argentina, o qual foi seguido por outros compositores do país, tal como Julián Aguirre (1858 – 1924), Carlos López Buchardo (1881 – 1948) e outros. O primeiro foi mais longe que Williams na sua procura de um estilo nacionalista: introduziu o crioulismo na sua obra, que se trata de uma tendência nativista nas literaturas ibero-americana, por outras palavras, uma mistura de elementos nativos americanos e europeus. Em suma, tal como na Europa, esta corrente nacionalista estendeu-se pela Argentina durante a década de 1880. Mas, com o início do século XX, ocorreu uma evolução mais ampla na composição, passando esta a ter um carácter muito mais internacional e, por consequência, uma maior variedade de estilos e técnicas. Tal como Ginastera afirma:

“... os músicos da geração nascida antes [de 1880], muitos dos quais com estudos feitos na Europa, foram influenciados por compositores da segunda metade do século passado, pelos primeiros esplendores do impressionismo francês e do realismo italiano de Puccini. A geração nascida na década de 1890 apresenta um quadro muito diferente. O conhecimento das obras de Debussy, Ravel, Schönberg, etc..., provocou uma evolução na música argentina, tendo como resultado mais admirável a superação da tradição romântica.

A força rítmica de *Petroushka*, ou de *A Sagração da Primavera*, a novidade de *A História do Soldado* ou de *Pulcinella*, a simplicidade e grandeza de *O Rei David*, o uso de material folclórico em Falla e Bartók e a originalidade de Hindemith e Milhaud foram naquela altura as fontes que originaram o novo movimento estético na Argentina.”⁷

O compositor argentino Juan José Castro (1895 – 1968) é um exemplo desta “segunda geração” de músicos, pois tanto utiliza tradições folclóricas nacionais como recorre ao neoclassicismo⁸ de Stravinsky tão em voga na época.

Ginastera refere que é através do seu primeiro contacto musical com Bartók, aos quinze anos, num concerto de Rubinstein, ao ouvir pela primeira vez a peça *Allegro barbaro*, que sentiu “o impacto de uma descoberta, o espanto de uma revelação”⁹.

Durante o período de escrita de *Panambí* (1934 – 1936) e, principalmente, das *Danzas Argentinas* (1937), Ginastera argumenta estar sob a influência de Bartók, como também afirma que o seu “folclore imaginário” começa aí¹⁰, com as suas harmonizações politonais e os seus ritmos intensos e bem marcados – o “entusiasmo febril” bartoquiano¹¹. Assim, tal como Bartók inseriu na sua música características do folclore húngaro, Ginastera conseguiu recriar o espírito da música popular argentina (folclore argentino) nas suas composições, principalmente nas do seu primeiro período composicional.

Para além da música de carácter popular de Bartók, a corrente neoclássica também estava muito presente na Europa, mas esta só veio a influenciar Ginastera anos mais tarde:

“Embora eu não a tenha aceite de imediato [*A Sagração da Primavera*], como poderia ter feito se nesse momento os meus únicos deuses não fossem Debussy e Ravel, ainda assim não a rejeitei completamente. Eu não imaginava na época que esta seria uma das obras que mais me iria influenciar nos últimos anos.”¹²

Enquanto Ginastera, durante o seu primeiro período composicional – Nacionalismo Objetivo (1937 – 1948) - ainda compunha sob influência de Debussy, Ravel, mas também já de Bartók, na Europa as correntes musicais que mais se manifestavam eram o dodecafonismo de Schönberg¹³ e o neoclassicismo de Stravinsky, e nos Estados Unidos da América, o ultramodernismo de Henry Cowell.

Ginastera dividiu a sua obra em três fases: Nacionalismo Objetivo (1937-1948), Nacionalismo Subjetivo (1948 – 1958) e Neoexpressionismo (1958 – 1983)¹⁴. O início da primeira fase poderia datar de 1934, tal como aparece noutras fontes, mas o mais correto será considerar 1937, pois, tal como refere Gilbert Chase, as primeiras composições reconhecidas por Ginastera datam de 1937:

“Entretanto, mesmo antes de concluir o curso no Conservatório [Williams em Buenos Aires], estive a compor extensivamente, incluindo um vasto número de obras que destruí mais tarde. As primeiras composições que ele agora reconhece datam de 1937.”¹⁵

Ginastera define este período da seguinte forma:

“O *objetivo*, no qual os elementos de carácter argentino são apresentados de uma forma simples e em que a linguagem participa ainda de elementos melódicos da música tonal.”¹⁶

O compositor afirma também ter sentido necessidade, nesta fase, de expressar-se como homem argentino e, ao mesmo tempo, como homem do *pampas*, tornando-se o expoente máximo da tradição *gauchesca*¹⁷ na música:

“Sempre que atravesssei o *pampas* ou lá vivi por algum tempo, o meu espírito sentiu-se inundado por impressões mutáveis, ora alegres, ora melancólicas, algumas cheias de euforia e outras repletas de uma profunda tranquilidade, resultantes da sua ilimitada imensidão e da transformação que o campo sofre com o decorrer do dia.”¹⁸

Essas emoções provocadas pelo *pampas* estão também intrinsecamente ligadas às impressões que Ginastera recebia depois de ler literatura *gauchesca* ou observar pinturas de Pedro Figari, figura emblemática do Uruguai ao basear a sua produção artística num vasto leque de temas relacionados com as tradições e costumes da região do Rio de la Plata:

“A contemplação da paisagem argentina e o estímulo intelectual que exerceram em mim alguns quadros de Figari e alguns livros de Güiraldes, levaram-me ainda mais nesse sentido.”¹⁹

Desta fase podem destacar-se as obras para piano solo *Danzas Argentinas* (1937), *Suite de Danzas Criollas* (1946) e *12 Preludios Americanos* (1944).

Após a Segunda Guerra Mundial, com os novos avanços tecnológicos, foi possível viajar e comunicar de uma forma mais rápida e a informação passou a estar muito mais disponível.

Durante a década de 1940, Messiaen e Dallapiccola adotam a ideia, oriunda da matemática, da permutação da série dodecafónica para determinar a sequência ordenada de

intensidade, duração e timbre dos sons. Nasce, então, o serialismo integral, criado na "Escola Internacional de Verão" para a *Música Nova de Darmstadt* (Alemanha). Entre os compositores desta escola, sobressaem Stockhausen e Boulez, criador de *Le marteau sans maître* (1953 – 1955). Também na mesma época emergiu a “micropolifonia”²⁰ de Ligeti.

Estamos então na altura do Nacionalismo Subjetivo de Ginastera (1948 - 1958), que é descrito pelo próprio como uma fase onde o carácter argentino começa a adquirir uma nova fisionomia e a linguagem musical inicia a sua evolução até ao dodecafonismo²¹, isto é, trata-se de um período “subjetivo” pois aparecem características de um estilo que, sem abandonar a tradição argentina, se torna mais amplo ou com uma maior ampliação universal.²² As obras mais representativas deste período são o *1º Quarteto de Cordas* (1948), a *Sonata nº1* para piano (1952) e *Pampeana nº3* (1954), sendo esta última o ponto culminante deste Nacionalismo Subjetivo. A *Sonata nº1* é uma obra que não possui um único tema popular e apresenta, contudo, uma linguagem que se reconhece como tipicamente argentina. Segundo Ginastera:

“A Sonata é escrita com técnicas politonais e dodecafónicas. O compositor não utiliza qualquer material folclórico, mas, em alternativa, introduz na textura temática motivos rítmicos e melódicos cuja tensão expressiva tem um acentuado carácter Argentino.”²³

No desenrolar do seu segundo andamento, *Presto misterioso*, Ginastera recorre a algumas sonoridades que nos mostram claramente que usou o dodecafonismo não como uma técnica rigorosa de composição, mas mais como inspiração.²⁴ É a primeira vez que aparece material de doze sons na música para piano de Ginastera. Tendo já interpretado a *Sonata nº1* e a *Suite de Danzas Criollas*, posso constatar que muitos dos motivos rítmicos da sonata estavam já presentes no andamento final *Scherzando e Coda* da outra obra referida atrás.

É de notar que em muitas obras de Ginastera existe, através do título, uma alusão óbvia ao seu país (*Danzas Argentinas*, *Pampeana*, *Malambo*), mas mesmo nas obras mais formais e autónomas, como o *1º Quarteto de Cordas* e a referida *Sonata nº1*, há um carácter nacional definitivo, ainda que não seja tão evidente²⁵.

A fase neoexpressionista (1958 – 1983) inicia-se, segundo o compositor, com o *2º Quarteto de Cordas* (1958) e consolida-se com, por exemplo, o *Concerto para piano e orquestra nº1* (1961) e a *Cantata para América Mágica* (1960). É também no final desta fase que foram compostas as *Sonata nº2* (1981) e *Sonata nº3* (1982) para piano solo. Aqui, o material musical torna-se mais transcendente, apesar da linguagem musical adquirir maior poder de síntese ao voltar-se abertamente ao serialismo; deixa de haver células rítmicas ou melódicas do folclore. Contudo, esta terceira fase apresenta pormenores que podem considerar-se de essência argentina, por exemplo, os ritmos fortes e obsessivos (que nos remetem para as danças masculinas), a qualidade contemplativa de alguns *adagios* que sugerem a tranquilidade *pampeana* ou o carácter esotérico e mágico de algumas passagens que recordam as impenetráveis e misteriosas selvas.²⁶

Por esta altura, já novos estilos surgiam na Europa, como o pós-modernismo do alemão Wolfgang Rihm ou a música espectral do francês Gérard Grisey, e nos Estados Unidos da América, a música minimalista de Terry Riley, John Adams e Philip Glass.

Em suma, é possível notar que Ginastera não compunha segundo as correntes musicais que se manifestavam em determinada altura, muitas vezes ia buscar ideias aos movimentos novos que estavam presentes mas só anos mais tarde é que os aplicava com o rigor e a técnica com que outros compositores europeus ou americanos já tinham trabalhado. Em 1957, Gilbert Chase afirmou:

“Qualquer que seja a direção futura da sua evolução criativa, acredito que Alberto Ginastera continuará a assimilar técnicas contemporâneas internacionais sem sacrificar a força enraizada e a intuição telúrica de um compositor que se identificou tão profundamente com as tradições nacionais e os símbolos emocionais da sua terra nativa.”²⁷

Tal como referiu Ginastera numa entrevista com Pola Suárez Urtubey²⁸, a sua obra apresenta três constantes fundamentais, isto é, três elementos permanentes desde a sua primeira composição, *Panambí*, à sua última²⁹, e esses são:

- 1) Exaltação do lirismo, elevação da melodia;
- 2) Forte condução rítmica, através de ritmos bem marcados, oriundos das danças masculinas (como o *malambo*);
- 3) Clima expressionista, quase mágico (como, por exemplo, no *Scherzo* da *Sonata n.º1* para piano)

Para além destas características, Sergio de los Cobos, na sua dissertação *Alberto Ginastera's three piano sonatas: a reflection of the composer and his country*, faz notar um aspeto harmónico recorrente, que se encontra nas três sonatas para piano: a importância do intervalo de terceira, por outras palavras, a organização motivica destas sonatas é baseada no intervalo de terceira, maior ou menor³⁰. O movimento de terceiras paralelas numa linha melódica poderá estar relacionado com o folclore argentino³¹ e podem encontrar-se exemplos no primeiro andamento da *Sonata n.º1* (Exemplo 1), assim como na *Danza del gaucho matrero*, último andamento das *Danzas Argentinas* (Exemplo 2):



Exemplo 1 - Sonata n.º1 – 1.º andamento (cc.175 – 179)



Exemplo 2 - *Danzas Argentinas* – *Danza del gaucho matrero* (cc.62 – 69)

Outro elemento harmônico e característico de variadas obras de Ginastera é o acorde *mi, lá, ré, sol, si, mi*, formado a partir da afinação das cordas da guitarra, instrumento arquétipo da música crioula da Argentina e símbolo do gaúcho e do *pampas*. Este acorde natural da guitarra foi denominado, segundo Gilbert Chase e Mary Ann Hanley, por “acorde simbólico”³² e surge em obras como *Danza del Viejo Boyero*, a primeira das três *Danzas Argentinas*, mesmo na parte final da peça (Exemplo 3), no início de *Malambo* para piano, assim como no final do segundo andamento da primeira sonata para piano, *Presto misterioso*, por exemplo, nos acordes arpejados (Exemplo 4a) e na passagem da mão esquerda (Exemplo 4b):



Exemplo 3 - *Danzas Argentinas* – *Danza del Viejo Boyero* (cc. 79 – 83)



(a)



Exemplo 4 - Sonata n°1 - 2º andamento ((a) - cc. 109 – 110 (b) – cc. 185 – 187)

Quanto ao ritmo, passo a indicar algumas das células rítmicas mais usadas por Ginastera, muitas delas provenientes de danças rurais tradicionais argentinas, como a *zamba* (♩♩♩♩♩) ou, principalmente, o *malambo*³³:



Exemplo 5 - Células rítmicas mais usadas por Ginastera

Outro ritmo muito presente na escrita de Alberto Ginastera, que não pude deixar de notar nas obras que estudei, encontra-se nos seguintes exemplos do segundo andamento da *Sonata n°1* (Exemplo 6) e nas *Danzas Argentinas* (Exemplo 7).



Exemplo 6 - Sonata n°1 - 2º andamento (cc. 51 – 54)



Exemplo 7 - Danzas Argentinas – Danza del gaucho matrero (cc. 186 – 188)

Numa entrevista dada ao Washington Post, em 1978, Ginastera explica que, apesar das variadas diferenças estilísticas que a sua música sofreu, consegue discernir nela uma certa unidade:

“Está sempre presente na minha música este ritmo violento. A Natureza está lá representada, por vezes calma, outras vezes com esta violência.”³⁴

A partir desta contextualização geral, o meu objetivo no próximo capítulo será fazer uma breve reflexão sobre a música popular argentina para poder nos próximos capítulos apresentar um estudo mais pormenorizado de cada uma das sonatas para piano, de um ponto de vista analítico, mas reincidindo maioritariamente sobre os elementos de carácter popular.

¹ Antonietta Sottile, *Alberto Ginastera: Le(s) Style(s) d'un compositeur argentin*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.36.

² José André, aluno de Alberto Williams, foi para a Schola Cantorum, em Paris, onde estudou com Albert Roussel e Vincent D'Indy. Provavelmente transmitiu muitos elementos da cultura francesa a Ginastera.

³ Andrzej Panufnik, Alberto Ginastera e Iannis Xenakis, *Homage...*, op. cit., p. 4.

⁴ James M. Manheim, *Ginastera, Alberto: 1916-1983: Argentine Composer*, in <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3433900040.html>. Acedido em 30 de Março de 2010.

⁵ Gilbert Chase, *Alberto Ginastera: Argentine Composer*, in “The Musical Quarterly”, Vol. 43, Nº 4, Oxford University Press, 1957, p. 442.

⁶ Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas: A reflection of the composer and his country*, D.M.A., Rice University, 1991, p. 12. Tradução da autora. Texto original: “Like Bartók, he visited many regions of his country to discover how music was represented and performed in its variety of styles.”

⁷ Alberto Ginastera, *Notas sobre la Música Moderna Argentina*, in “Revista Musical Chilena”, Nº 31, 1948, p. 21. Tradução da autora. Texto original: “... musicians of the generation born before, many of whom studied in Europe, were influenced by composers of the second half of the past century, by the first splendors of French Impressionism and the Italian realism of Puccini. The generation born in the nineties presents a very different picture. Knowledge of the works of Debussy, Ravel, Schönberg, etc..., provoked an evolution in Argentine music, the most admirable result of which was the overcoming of the Romantic tradition.

The rhythmic force of *Petroushka*, or of *Le Sacre du Printemps*, the novelty of *L'Histoire du Soldat* or of *Pulcinella*, the simplicity and grandeur of *Le Roi David*, the use of folkloristic material in Falla and Bartók and the originality of Hindemith and Milhaud were at that time the fountains which originated the new aesthetic movement in Argentina.”

⁸ A denominação “Neoclássica” em música refere-se, geralmente, a um movimento musical um tanto difuso, ocorrido aproximadamente entre 1920 e 1950. A principal figura deste movimento foi Stravinsky, que após um período identificado como primitivismo, ou “fase russa”, passou a evocar a estética do século XVIII. Isso ocorreu principalmente a partir do seu ballet *Pulcinella* (1920). Outros compositores podem ser reputados como neo-clássicos no século XX, em geral uma característica atribuída àqueles que não buscaram uma estética atonal ou o exacerbado uso da dissonância e do ruído, mas continuaram compondo segundo os parâmetros tonais dos séculos anteriores, de alguma forma renovados.

⁹ Andrzej Panufnik, Alberto Ginastera e Iannis Xenakis, *Homage to Béla Bartók*, in “Tempo”, New Series, Nº 136, Cambridge University Press, 1981, p. 4.

¹⁰ Andrzej Panufnik, Alberto Ginastera e Iannis Xenakis, *Homage...*, op. cit., p. 4.

¹¹ Béla Bartók, *Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine* (1931). In Bence Szabolcsi, “Bartók: sa vie et son oeuvre”, Boosey & Hawkes, Budapest, 1968, pp. 151-163.

¹² Roger Smalley, Alexander Goehr, Gordon Crosse, John Tavener, Alberto Ginastera, *Personal Viewpoints: Notes by Five Composers*, in “Tempo”, New Series, Nº 81- Stravinsky's 85th Birthday, Cambridge University Press, 1967, p. 28. Tradução da autora. Texto original: “Although I did not accept it straightaway, as I might have done if at that time my only gods had not been Debussy and Ravel, yet I did not reject it altogether. I did not imagine at the time that this would be one of the works which would influence me most in later years.”

¹³ Segunda Escola de Viena: Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern.

¹⁴ Segundo Deborah Schwartz-Kates, musicóloga de referência nos estudos de Alberto Ginastera, existe um quarto período estilístico na obra do compositor, situando-se este entre 1978 e 1983 e caracterizando-se por uma síntese pessoal de tradição e inovação.

¹⁵ Gilbert Chase, *Alberto Ginastera...*, op. cit., p. 440. Tradução da autora. Texto original: “Meanwhile, even before graduating from the Conservatory, he had been composing extensively, including a number of large works that he later destroyed. The first compositions that he now acknowledges date from 1937.”

¹⁶ Pola Suárez Urtubey, *Alberto...*, op. cit., p. 68. Tradução da autora. Texto original: “El *objetivo*, en el que los elementos de carácter argentino están presentados de una manera directa y en el que el lenguaje participa aún de elementos melódicos de la música tonal.”

¹⁷ “A tradição *gauchesca* visa aludir ao modo de vida e aos hábitos dos gaúchos, pastores da zona das Pampas, supostos descendentes mestiços de Espanhóis e Indígenas.” (Gama, J., 2009)

¹⁸ Gilbert Chase, *Alberto Ginastera...*, op. cit., p. 445. Tradução da autora. Texto original: “Whenever I have crossed the pampa or have lived in it for a time, my spirit felt itself inundated by changing impressions, now joyful, now melancholy, some full of euphoria and others replete with a profound tranquility, produced by its limitless immensity and by the transformation that the countryside undergoes in the course of the day.”

¹⁹ Pola Suárez Urtubey, *Alberto...*, op. cit., p. 72. Tradução da autora. Texto original: “La contemplación del campo argentino y el estímulo intelectual que ejercieron en mí algunos cuadros de Figari o algunos libros de Güiraldes, me impulsaron aún más en esse sentido.”

²⁰ Ligeti define micropolifonia: “a complexa polifonia das partes individuais está fundida num fluxo harmónico-musical, no qual as harmonias não mudam subitamente; em vez disso, mesclam-se umas com as outras. É uma combinação de intervalos claramente reconhecível e que vai se tornando nebulosa. Nesta nebulosidade, pode distinguir-se uma nova combinação de intervalos que se vão formando.”

²¹ Pola Suárez Urtubey, *Alberto...*, op. cit., p. 68.

²² Pola Suárez Urtubey, *Alberto...*, op. cit., p. 72.

²³ Gilbert Chase, *Alberto Ginastera...*, op. cit., p. 451. Tradução da autora. Texto original: “The Sonata is written with polytonal and twelve-tone procedures. The composer does not employ any folkloric material, but instead introduces in the thematic texture rhythmic and melodic motives whose expressive tension has a pronounced Argentine accent.”

²⁴ Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas...*, op. cit., p. 37.

²⁵ Gilbert Chase, *Alberto Ginastera...*, op. cit., p. 441.

²⁶ Pola Suárez Urtubey, *Alberto...*, op. cit., p. 72.

²⁷ Gilbert Chase, *Alberto Ginastera...*, op. cit., pp. 457-458. Tradução da autora. Texto original: “Whatever may be the future direction of his creative evolution, I believe that Alberto Ginastera will continue to assimilate contemporary international techniques without sacrificing the rooted strength and the telluric intuition of a composer who has so deeply identified himself with the national traditions and the emotional symbols of his native land.”

²⁸ Pola Suárez Urtubey, *Alberto...*, op. cit., p. 70.

²⁹ Aquando desta entrevista, Ginastera ainda estava a compor, pois Pola Suárez Urtubey refere no início do texto que se tinham passado quase trinta anos da estreia de *Panambí* (1937), a sua primeira composição, ou seja, estaria a decorrer, provavelmente, o ano de 1966.

³⁰ Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas...*, op. cit., p. 74.

³¹ Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas...*, op. cit., pp. 31-32.

³² Gilbert Chase, *Alberto Ginastera...*, op. cit., p. 451.

³³ Embora o *malambo* seja uma dança rápida, Ginastera tem por hábito escrever os andamentos dos seus *malambos* mais rápidos do que o tempo tradicional.

³⁴ James M. Manheim, *Ginastera, Alberto: 1916-1983: Argentine Composer*, in <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3433900040.html>. Acedido em 30 de Março de 2010. Tradução da autora. Texto original: “Always in my music there is this violent rhythm. Nature is there, sometimes calm, and sometimes with this violence.”

CAPÍTULO II – Música popular argentina

O objetivo deste capítulo não será fazer uma revisão completa da música popular argentina, mas sim fornecer alguns dados gerais e essenciais à compreensão do material que será discutido nos capítulos seguintes, os quais tratarão a forma como Ginastera utiliza os elementos das danças populares da Argentina nas três sonatas para piano solo.

A música popular argentina pode ser dividida em três grupos, segundo a sua origem: andina, crioula e europeia.³⁵ A música de origem andina, tal como o próprio nome indica, deriva das civilizações pré-colombianas, ou seja, da população indígena dos Andes, região montanhosa a noroeste da Argentina. A música crioula é a música da população rural do *pampas* (centro da tradição crioula) e, por fim, a música europeia refere-se às formas musicais que surgiram da influência da cultura europeia, como as valsas, por exemplo. Os elementos populares que Ginastera utiliza nas três sonatas para piano são tirados da música andina e da música crioula.

Como as pessoas que executam este tipo de música interessam-se mais pelas canções e danças e menos pelas formas e ritmos, torna-se difícil aplicar uma categorização musicológica à música popular.³⁶ Todavia, existem características distintas associadas a determinados tipos de música popular.

2.1 - A música andina e os *cantos de caja*

Pouco existe sobre a música dos povos da época pré-colombiana, pois, devido à colonização espanhola de 1516, as suas tradições culturais foram praticamente todas destruídas, exceto nas montanhas do noroeste da Argentina, as quais, juntamente com a Bolívia e Perú, faziam parte do império dos Incas.³⁷ As regiões que sofreram menos misturas culturais preservaram mais elementos das suas tradições musicais indígenas, enquanto a música da população mestiça evidencia uma mistura de elementos da música indígena com crioula.³⁸ Neste trabalho, irei focar-me na música andina que apresente características típicas da música indígena do noroeste montanhoso da Argentina.

O *canto de caja* é um tipo de canção muito popular dos habitantes desta região da Argentina e é composto por um cantor acompanhado apenas por uma *caja*, um pequeno tambor. O exemplo mais antigo deste tipo de canção é a *baguala*, que significa “primitivo” ou “rude”, cujas melodias consistem em apenas três notas do acorde maior, normalmente num andamento muito lento e em tempo binário ou quaternário.³⁹ A *baguala* é muito comum entre os indígenas do vale Calchaquí no noroeste da Argentina, embora possa também ser ouvida fora desta região.⁴⁰



Exemplo 8 - Baguala

Outra categoria dos *cantos de caja* engloba canções com as seguintes características: uso rigoroso de métrica ternária e uso de escalas hexáfonas com o quarto grau aumentado, normalmente no modo de fá. Estas canções costumam ser harmonizadas através de terceiras paralelas, e quando a voz principal recorre ao quarto grau aumentado, a voz secundária, uma terceira inferior à voz principal, usa a quarta natural.



Exemplo 9 - Variações rítmicas ternárias características da música andina

Tal como a *baguala*, estas canções eram originalmente acompanhadas pela *caja*, mas agora é comum ter o acompanhamento da guitarra, como substituição da *caja* ou juntamente com ela. O uso da guitarra é um exemplo da influência da música crioula.⁴¹ Muitas das vezes, o guitarrista adota uma técnica de percutir as cordas do instrumento com as mãos, de forma a assemelhar-se ao som do acompanhamento do tambor.⁴²

De um modo geral, estas canções são lentas e uma característica que as faz distinguir-se de outras canções é o uso do quarto grau aumentado. O uso deste intervalo incorporado em escalas modais era já habitual antes da colonização espanhola (existia em instrumentos musicais da era pré-colombiana), o que nega a hipótese de ser influência da música gregoriana europeia.

O género musical que mais usa o quarto grau aumentado é a *vidala*, comum na música dos povos mestiços do noroeste da Argentina. A palavra espanhola *vida*, que possui o mesmo significado em português, é usada com um significado carinhoso, juntamente com o sufixo – *la*, um diminutivo presente no vocabulário dos índios *quechua*, uma das tribos dos Andes. Este género possui geralmente um texto emocionalmente intenso e profundo.⁴³



Exemplo 10 - Vidala mostrando o uso do quarto grau aumentado

Tal como já foi referido, a nomenclatura para a música popular não é de todo consistente, daí o tipo de canção descrito acima como *vidala*, pode ter o nome de *yaraví* noutras regiões da Argentina.

As características escritas em cima não podem ser vistas como implacáveis, pois é possível encontrar canções que não se inserem perfeitamente numa categoria particular dos *cantos de caja* mas apresentam traços de diversas categorias. Alguns exemplos são muito lentos, tal como a *baguala*, mas possuem características da *vidala*:



Exemplo 11 - Vidala de andamento lento

É comum encontrar *vidalas*, fora da região do noroeste argentino, sem o típico quarto grau aumentado, mas também com mistura do quarto grau natural com aumentado.



Exemplo 12 - Vidala mostrando o uso do quarto grau natural e aumentado

Este exemplo, para além de evidenciar o uso do quarto grau natural e aumentado, mostra também os finais cadenciais descendentes, terminando em 4-3 ou 2-1.

2.2 - Música crioula

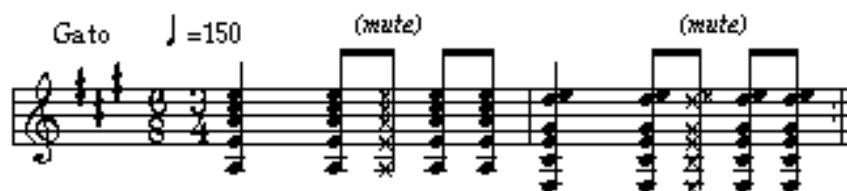
O *pampas*, as vastas planícies existentes na região central da Argentina, onde habitam os gaúchos, é o local de origem da tradição popular crioula. A música tem como instrumento principal a guitarra, que serve de acompanhamento às danças e canções.⁴⁴ O repertório crioulo consiste fundamentalmente em canções e danças, e as últimas provêm muitas vezes das anteriores. Como o gaúcho passava grande parte do tempo sozinho, a sua música refletia essa

solidão nos longos solos cantados acompanhados apenas por uma guitarra. Nos raros momentos em que vários gaúchos se encontravam, realizavam-se competições entre cantores, denominadas de *payada*, onde um cantor improvisava a música, juntamente com a letra, perante outro cantor. O mesmo tipo de competição também existia na dança, denominando-se este por *malambo*. Este e outros tipos de danças crioulas foram as que mais influenciaram Ginastera na escrita da sua música.

Muitas das formas das danças e canções são semelhantes e, por isso, podem ter um nome na região do *pampas* e outro nome diferente noutra local. Por exemplo, a *zamba* e a *cueca* são idênticas, devendo-se isto ao facto de terem ambas origem numa dança antiga chilena, chamada *zamacueca*. Outro par semelhante a este é o *gato* e a *chacarera*.

De uma forma geral, o esquema métrico que melhor descreve o ritmo da música dos gaúchos é o compasso 6/8, combinando hemíolas e ritmos sincopados, dando ao ouvinte a sensação, por vezes, de um compasso ternário – embora cada tipo de canção ou dança tenha as suas próprias características rítmicas. Quanto à estrutura harmónica, pode dizer-se que é bastante simples, normalmente envolve poucos acordes e, por vezes, recorre apenas à sequência tónica – subdominante – dominante – tónica, a qual pode ser apresentada logo de início por uma introdução feita pela guitarra.

Tal como já foi referido em cima, alguns antecedentes influenciaram algumas formas – por exemplo, a *seguidilla* espanhola é a principal influência do *gato*.⁴⁵ O *gato*, uma das danças populares que mais características tipicamente crioulas apresenta, foi muito popular ao longo do século XIX e era dançado por pares. É uma das poucas danças folclóricas que são rápidas e enérgicas, com muitos movimentos animados.⁴⁶ O *gato* é acompanhado por um *rasgueado*⁴⁷ uniforme e contínuo em 6/8 da guitarra, ou pode ser inteiramente instrumental, com um guitarrista a tocar a melodia e um segundo guitarrista a fazer o acompanhamento.



Exemplo 13 - *Gato* para guitarra

A *chacarera*, muito semelhante ao *gato*, mas diferente na coreografia e acentuações rítmicas, era uma dança muito popular no mundo rural do século XIX, dançava-se aos pares e é uma das poucas danças populares que ainda se dançam na atualidade.⁴⁸ Rápida e possante, a *chacarera* pode ser estritamente instrumental (guitarra ou harpa solo, ou violino ou acordeão com acompanhamento de guitarra), tornando evidente, nestes casos, a síncopa característica desta dança entre a melodia e acompanhamento.



Exemplo 14 - Chacarera para guitarra solo

Segundo Chase, a dança típica dos gaúchos é o *malambo*.⁴⁹ Musicalmente, a sua forma básica original consiste em dois compassos 6/8, o primeiro contendo os acordes da subdominante e da dominante, e o segundo, o acorde da tônica. No acompanhamento, feito pela guitarra, é evidente a presença da hemíola entre o marcante 6/8 do primeiro compasso e a ênfase no 3/4 do segundo compasso. Geralmente em tempo rápido, esta dança pode incorporar vários padrões rítmicos sincopados e o contraste entre a métrica 6/8 e 3/4 pode aparecer numa longa sequência de compassos.



Exemplo 15 - Malambo para acompanhamento de guitarra

É uma dança executada só por homens e caracteriza-se por movimentos tão enérgicos e complexos que os pés dos bailarinos quase não tocam o chão.

Um outro exemplo do uso do *malambo* na música de Ginastera é no último andamento da *Suite de Danzas Criollas*:



Exemplo 16 - Suite de Danzas Criollas (último andamento cc. 37 - 39)

A *milonga* é uma dança relativamente recente e a sua métrica é binária simples (2/4), em revés da vulgar métrica binária composta (6/8). O seu padrão mais comum é 3+3+2, o que poderia ser representado, num compasso quaternário, por duas semínimas com ponto seguidas

de uma semínima. Um exemplo de acompanhamento de guitarra em 2/4, mostrando o mesmo padrão:



Exemplo 17 - Milonga para acompanhamento de guitarra

Na sua forma original, a *milonga* era bastante lenta, mas à medida que os anos foram passando e se foi tornando mais popular no meio urbano, sofreu influências da *habañera* e de outros elementos europeus, o que fez com que o seu andamento se tornasse mais rápido, dando origem à mais importante dança urbana argentina: o *tango*. Em ambos os géneros, o padrão irregular 3+3+2 é um contraste interessante à constante métrica de 6/8 da maior parte das danças crioulas.⁵⁰ Ginastera apreciava particularmente a *milonga*, não só devido ao seu carácter assimétrico, mas também devido ao seu potencial de gerar outros ritmos.

Todas as danças que já foram mencionadas são as que mais se encontram na obra de Ginastera, mas outras também são passíveis de ser encontradas, daí fazer uma breve descrição de cada uma delas.

Zamba – de origem chilena, é uma dança que se caracteriza por uma parte vocal com um tema de quatro compassos repetidos, com uma introdução e conclusão feitas por uma guitarra. As letras cantadas são geralmente melancólicas e românticas, num compasso 6/8.

Triste – forma musical do folclore, é uma dança melancólica, sentimental e até dolorosa, difundida no Chile, Peru, no noroeste argentino e também, mais tarde, em Buenos Aires e na região do *pampas*. O musicólogo Carlos Vega afirma que nenhuma outra canção sul-americana teve a originalidade, a beleza e a aceitação do *triste*. A sua música é constituída por três a seis frases de medida igual ou diferente.⁵¹ É caracterizado por uma introdução lenta da guitarra, melodia-recitativo com escasso acompanhamento, o uso de expressões de lamento, tais como “Ah” ou “Ay”, e meio-tom descendente nas duas últimas notas do motivo.⁵²

Huella – dança ou canção argentina em compasso 6/8 e dividida em duas secções: uma alegre e outra moderada. Dançou-se durante todo o século XIX e os seus pares faziam referências diretas aos acontecimentos da época. Ventura Lynch, estudioso das danças e do folclore de Buenos Aires, acrescenta que as cordas da guitarra vibram ao compasso 6/8, num tempo entre o *Allegro* e o *Danzante*. No texto era inevitável repetir a palavra *huella*.

Bailecito – dança argentina em dois tempos e de movimento ágil. O *bailecito* pode passar pelo burlesco, mas tende a ser sentimental. É constituído por duas partes de quatro

frases, sendo a primeira repetida, a qual serve também de final. As suas melodias são sempre binárias. Tem possível origem no Perú.

Yaraví – canção popular argentina de origem Inca, em compasso 3/4 e de melodia lenta e triste. O *yaraví* distingue-se do *triste* porque constrói-se quase sempre sobre a escala pentatónica e é mais sintético, denso, mais dramático e também mais livre, segundo Carlos Vega. Um exemplo de texto poético: “ya mi triste desventura / no deja / esperanza de tener / alivio / y el buscarlo sólo sirve de darme / el tormento de mirarlo / perdido”.

Carnavalito – dança já existente antes da chegada dos colonos europeus à América Latina, mas que continua a ser dançada no Perú, região ocidental da Bolívia e no norte de Argentina e do Chile. A sua música é caracterizada pelo uso de instrumentos como a *quena* (flauta do período Inca) e o *charango* (pequena guitarra) e pelo seu ritmo jovial, mas por vezes rude.

Tonada – também popular no Chile, trata-se de uma canção de tema amoroso que geralmente começa com um ritmo alegre e nervoso.

Pala-pala – nome dado a uma dança individual de origem *quechua*, de carácter vivo e pantomímico e em compasso ternário.⁵³

³⁵ Mark Grover Basinski, *Alberto Ginastera's use of argentine folk elements in the sonata for guitar, op.47*”, D.M.A., The University of Arizona, 1994, p. 13.

³⁶ Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Editorial Lousada, 1944, p. 104

³⁷ Mark Grover Basinski, *Alberto Ginastera's use...*, op. cit., p. 28.

³⁸ Isabel Aretz, *Argentina: Folk Music*. In “New Grove Dictionary of Music and Musicians”, ed. Sir Stanley Sadie, vol.1, London, Macmillan, 1980, pp.566-71.

³⁹ Isabel Aretz, *Musica tradicional de La Rioja*, Caracas, Biblioteca Inidef, 1978, p. 167.

⁴⁰ Isabel Aretz, *Argentina: Folk Music*, op. cit., pp. 568-69.

⁴¹ Carlos Vega, *Panorama de la música...*, op. cit., p. 173.

⁴² Ana Serrano Redonnet, *Cancionero Musical Argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1964, p. 17.

⁴³ Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, Ricordi, 1936, p. 296.

⁴⁴ Carlos Vega, *Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina*, vol.1, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946, pp. 163 – 171.

⁴⁵ Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas*, op. cit., pp. 40 – 41.

⁴⁶ Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto de Musicologia, 1952, p. 539.

⁴⁷ Técnica muito típica da música flamenca, em que se arrastam as unhas pelas cordas da guitarra sem as pontear/dedilhar.

⁴⁸ Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas*, op. cit., p. 703.

⁴⁹ Gilbert Chase, *Alberto Ginastera: Argentine Composer*, in “The Musical Quaterly”, Vol. 43, Nº 4, Oxford University Press, 1957, p. 454.

⁵⁰ Mark Grover Basinski, *Alberto Ginastera's use...*, op. cit., p. 43.

⁵¹ <http://www.folkloredelnorte.com.ar/danzas/vocdanzas.htm>. Acedido em 5 de Maio de 2011.

⁵² http://en.wikipedia.org/wiki/Cinco_canciones_populares_argentinas. Acedido em 23 de Março de 2010.

⁵³ A descrição de todas as danças e canções tiveram por base a informação obtida nos seguintes sites: <http://www.folkloredelnorte.com.ar/danzas/vocdanzas.htm> e <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=266>. Acedido em 5 de Maio de 2011.

CAPÍTULO III – Sonata nº1 (opus 22)

“(…) surge uma música de grande virtuosismo na brilhante Sonata de Alberto Ginastera, com frequentes reminiscências de Bartók devido à sua qualidade rítmica e tendo como fonte de inspiração a verdadeira música nativa argentina.”

H. H. Stuckenschmidt, *Die Neue Zeitung*, Berlim, 1953

Composta em 1952, por encomenda do Carnegie Institute e do Pennsylvania College for Women para o Festival Internacional de Música Contemporânea de Pittsburgh, a primeira sonata para piano de Alberto Ginastera foi dedicada a Johana e Roy Harris (compositor e diretor deste festival). A obra foi estreada no Carnegie Music Hall, por Johana Harris, a 29 de Novembro de 1952. Em 1953, foi escolhida pela Sociedade Internacional de Música Contemporânea para ser interpretada no seu XXVIIº Festival em Oslo, 1953. Desde então tem integrado com regularidade o repertório pianístico, tendo sido apresentada quer em recitais a solo, quer em concursos internacionais, sendo especialmente popular nos Estados Unidos⁵⁴.

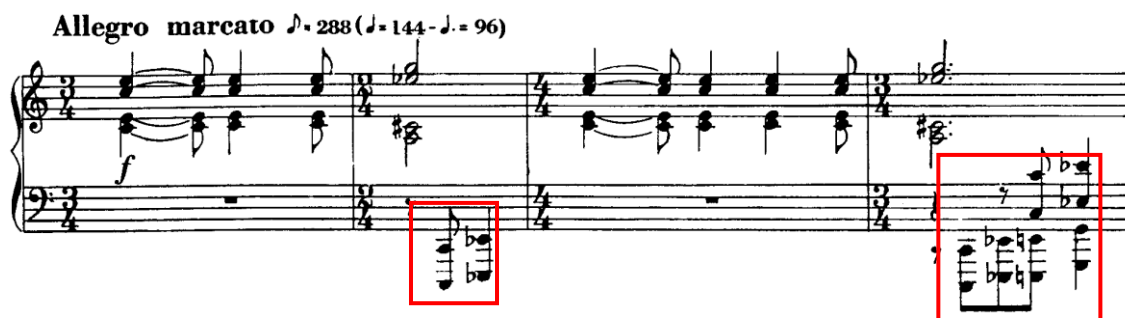
Constituída por quatro andamentos (*Allegro marcato*, *Presto misterioso*, *Adagio molto appassionato* e *Ruvido ed ostinato*), esta peça apresenta uma forma muito semelhante a outras obras de Ginastera, nomeadamente a *Sonata para guitarra*, opus 47 (1976), o *Concerto para piano nº1*, opus 28 (1961) e o *Quarteto de Cordas nº1*, opus 20 (1948). Estas obras possuem quatro andamentos organizados num esquema muito semelhante: o primeiro andamento funciona como uma introdução enérgica à obra; o segundo - *scherzo* – é um andamento rápido em compasso 6/8, normalmente começando e acabando em *pianíssimo* (evocação mística de Ginastera à *nachtmusik* de Bartók)⁵⁵; o terceiro, de carácter livre e lírico, contrasta fortemente com os ritmos alucinantes dos andamentos que o rodeiam; o quarto andamento tem a forma de uma *toccata* rápida baseada nas características rítmicas do *malambo*.

Desde os compassos iniciais (e ao longo de toda a primeira sonata) pode observar-se várias influências de vários estilos e técnicas composicionais. Como Ginastera afirma:

“Primeiro, foram os impressionistas franceses... Mas as grandes influências para mim são Stravinsky, Bartók, e também Falla. E vários anos depois, foi Berg.”⁵⁶

De facto, ao ouvirmos esta sonata não podemos deixar de notar o carácter primitivo da sua linguagem, lembrando, muitas vezes, certos traços de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky. Do mesmo modo, a força condutora dos seus ritmos remete claramente para as composições de Béla Bartók, nomeadamente para o *Allegro Barbaro* (ver Exemplo 18), também como as indicações de tempo do primeiro e quarto andamentos. Contudo, o seu idioma é tipicamente argentino, com alguma influência espanhola.

Por exemplo, o efeito percussivo da oitava como resposta ao motivo inicial (ver Exemplo 19) evoca a sonoridade de um instrumento de percussão (como os tímpanos), numa alusão clara à forma como Bartók introduz este tipo de som na sua escrita.

Exemplo 18 - *Allegro barbaro* de Béla Bartók (cc. 1 – 6)Exemplo 19 - *Sonata n.º 1* – 1.º andamento (cc. 1 – 4: início do 1.º tema)

3.1 – Primeiro andamento

O primeiro andamento está escrito na *forma-sonata*.

Em termos formais, este andamento segue o esquema tradicional da forma da sonata clássica. Construído em dois temas, o primeiro (Exemplo 19) apresenta carácter masculino e enérgico ritmicamente, enquanto o segundo (Exemplo 20) é feminino e, por consequente, mais melódico. A unidade entre estes dois temas contrastantes é apresentada por Ginastera nos compassos 7 e 8 (finais do primeiro tema), onde é esboçada a ideia melódica (e rítmica) inicial do segundo tema (Exemplo 21).

Exemplo 20 - *Sonata n.º 1* – 1.º andamento (cc. 52 – 55: 2.º tema)



Exemplo 21 - Sonata n°1 – 1º andamento (cc. 7 – 8)

Em termos harmônicos, o primeiro tema, no modo eólio, sugere um centro tonal em *lá* e o segundo apresenta um tratamento melódico claramente folclórico, baseado numa escala pentatônica (*si, dó, mi, fá sustenido, lá*). A linha melódica principal deste segundo tema apresenta reminiscências da música Inca e parece querer imitar a sonoridade e ornamentações de uma *quena* (flauta muito simples do período Inca). A indicação *dolce e pastorale*, frequente noutras obras de Ginastera, simboliza a tradição do *pampas* e a lenda do gaúcho.

O motivo inicial do primeiro tema (ver Exemplo 19) desenvolve-se através de intervalos de terceira menor ascendente na mão direita (*mi – sol* e *dó – mi bemol*) e descendente na mão esquerda (*mi – dó sustenido* e *dó – lá*). Este movimento em direções opostas sugere de imediato uma tensão inicial, resultante do acorde dissonante (*lá, dó sustenido, mi bemol, sol*). Tal como já foi referido no primeiro capítulo⁵⁷, o recurso ao intervalo de terceira, na escrita de Ginastera, está ligado ao folclore argentino, no qual muitas melodias populares são harmonizadas à terceira (menor ou maior). Esta célula motívica irá determinar a estrutura de toda a composição, como será demonstrado mais à frente, tal como acontece na música dos séculos XVIII, XIX e XX.

Paralelamente, o intervalo de quarta perfeita, parcialmente inspirado na afinação da guitarra (típica dos gaúchos), assume um papel importante na elaboração de diversas estruturas harmônicas, como será explorado mais à frente, no segundo andamento (acorde simbólico). Assim sendo, a utilização simultânea de intervalos de terceira e de quarta, conduz a um outro aspecto característico do estilo composicional de Ginastera: o uso da politonalidade, como se pode verificar com o seguinte exemplo:



Exemplo 22 - Sonata n°1 – 1º andamento (c. 101)

Em termos formais, como foi dito, a obra segue o esquema tradicional de sonata clássica. Na reexposição, o aspeto pianístico assume um papel central na apresentação dos elementos iniciais. Assim, o primeiro tema aparece reforçado por duplas oitavas e uma voz adicional na melodia (Exemplo 23) e o segundo tema é também enfatizado através de quintas e oitavas dobradas (Exemplo 24), com indicação para ser tocado *ff* e com alegria, jovialidade (*gaio*).



Exemplo 23 - Sonata n.º 1 – 1.º andamento (cc. 138 – 139)



Exemplo 24 - Sonata n.º 1 – 1.º andamento (cc. 184 – 187)

Outro princípio central da escrita é a presença de mudanças frequentes de métrica neste primeiro andamento (compassos 3/4, 2/4, 4/4, 5/8, 9/8, por exemplo). No Exemplo 22, é também de notar a presença de ritmos bem marcados que nos remetem para Stravinsky.

3.2 – Segundo andamento

O **segundo andamento** é um *scherzo* de estrutura ABACA'B'A'' (*sonata-rondo*), sendo que a parte A vai dos compassos 1 a 47, B dos 48 a 69 e C dos 78 a 116. A frase inicial é constituída por doze sons, sendo esta a primeira vez que aparece material dodecafónico na música para piano de Ginastera⁵⁸ (Exemplo 25). Porém, o compositor usa o dodecafonismo⁵⁹ apenas como inspiração, de uma forma muito livre e para exprimir uma determinada ideia musical, evitando técnicas seriais rígidas.



Exemplo 25 - Sonata n°1 – 2º andamento (cc. 1 – 2)

O início deste andamento apresenta, portanto, um carácter mágico, o qual é sublinhado pelas indicações de dinâmica, articulação (*pp e molto legatissimo*) e de tempo (*presto misterioso*), pelo uso abundante de pedal (*col due pedale*), pela disposição do motivo em registos paralelos à distância de três oitavas entre as duas mãos) e também pela indefinição harmónica criada pela sucessão dos doze sons. Como não existe qualquer polaridade nos doze sons, sobressai o carácter mágico através da ideia de suspensão nos sons, pois nenhum é prioritário⁶⁰. É de referir que o motivo principal deste andamento (Exemplo 25) apresenta algumas semelhanças com o último andamento da *Sonata op.35* de Frédéric Chopin: as indicações de tempo (*presto*), dinâmica e articulação (*sotto voce e legato*) são idênticas, também como a escrita à distância de oitava (neste caso, apenas uma oitava separa a mão esquerda da direita) – ver Exemplo 26.



Exemplo 26 - Sonata n°2, op.35 de Frédéric Chopin – 4ºandamento (cc.1 – 4)

A contrastar com o motivo melódico (Exemplo 25), Ginastera cria um outro motivo, rítmico, que se aproxima muito de um ambiente de ritual, através de uma série de quatro compassos que se assemelham ao bater de um tambor, como ilustra o próximo exemplo:



Exemplo 27 - Sonata n°1 – 2º andamento (cc. 30 – 33)

Esta alternância entre estes dois motivos, melódico e rítmico, vai definir todo o segundo andamento, pois vão ser o elo de ligação entre as secções distintas deste andamento. Uma dessas secções surge a partir do compasso 48 (secção B), onde o compositor recorre a acordes para estruturar a melodia e a células rítmicas características da música crioula, que atribuem a esta secção um ritmo animado e possante. Este tipo de passagem, com ritmo sincopado entre melodia e acompanhamento, aproxima-se das características de uma *chacarera*⁶¹. Para reforçar esta ideia, note-se a indicação de *cantando* (no modo eólio em *ré*), remetendo para a música popular argentina (Exemplo 28).



Exemplo 28 - Sonata n°1 – 2º andamento (cc. 48 – 49)

Segundo Sergio de los Cobos, a partir da secção C (compasso 78) cria-se um “efeito de alucinação estática”⁶² devido à constante oposição entre os dois cromatismos *lá – si bemol* – *si*: a mão esquerda apresenta um motivo simples e obsessivo (*lá – si*), enquanto a mão direita prossegue com o movimento do motivo inicial, jogando com os três sons através dos registos (Exemplo 29).



Exemplo 29 - Sonata n°1 – 2º andamento (cc. 82 - 84)

De seguida, nesta mesma secção, aparece o som de seis cordas soltas de uma denominado por “acorde simbólico”, sendo isto, conforme foi referido, uma das marcas principais na escrita de Alberto Ginastera⁶³ (ver

Exemplo 30). Também aqui há sobreposição de intervalos de terceira e quarta, já referidos no primeiro andamento.



Exemplo 30 - Sonata n°1 – 2º andamento (cc. 109 – 110)

Para se aproximar do ambiente de amplos espaços ao ar livre do *pampas*, Ginastera recorre ao *pp*, *leggero* e *lasciar vibrare* na mão direita para simular o efeito do vento nas planícies. Este ambiente será explorado no próximo andamento, servindo o final deste *Presto misterioso* de transição. Aqui, Ginastera vai diluindo a quantidade de notas e apresenta claramente, na mão esquerda, as notas correspondentes às cordas soltas da guitarra, acrescentando novamente um *lasciar vibrare*, para que a entrada no *Adagio molto appassionato* venha já um pouco preparada (ver Exemplo 31).



Exemplo 31 - Sonata n°1 – 2º andamento (cc. 183 – 187)

3.3 – Terceiro andamento

Aparentemente, o **terceiro andamento** é aquele que apresenta uma maior mudança de ambiente. Enquanto o andamento anterior se desenvolve de uma forma mais agitada, aqui Ginastera mostra-nos uma outra Argentina, de ambiente melancólico. Este *Adagio molto appassionato* remete-nos para a imensidão do *pampas* (através do peso do silêncio) e para a enigmática natureza do país (através de sons mágicos e misteriosos). Nos andamentos lentos, Ginastera mostra-nos a sua capacidade de desenvolver uma dada sonoridade ao longo de todo um andamento. As suas inúmeras indicações de tempo, de dinâmica (*pp*, *sonoro*), de expressão, como *lasciar vibrare col ped* (c. 1), *intenso* (c. 14), *lírico* (c. 23), *agitato* (c. 30), *con passione* (c. 34) e *sonoro ma lontanissimo* (c. 68) são fundamentais para o intérprete não ficar por uma mera improvisação impressionista, tal como poderia suscitar erradamente o início do andamento (notar Exemplo 32).



Exemplo 32 - Sonata n°1 – 3º andamento (cc. 1 - 4)

A estrutura geral deste *Adagio* é ABA (forma simétrica), em que A (cc. 1 – 22) é a secção mais imóvel, constituída por repetições do arpejo inicial, e B (cc. 23 – 56) é uma parte que começa de forma estática, sendo nela onde se desenvolve todo o andamento. A secção A está escrita num compasso 5/4 e começa com um arpejo que, embora não seja composto pelas notas do “acorde simbólico”, aproxima-nos novamente da sonoridade da guitarra (semelhante ao que acontece no segundo andamento, por exemplo, nos compassos 185 – 186: ver Exemplo 31).

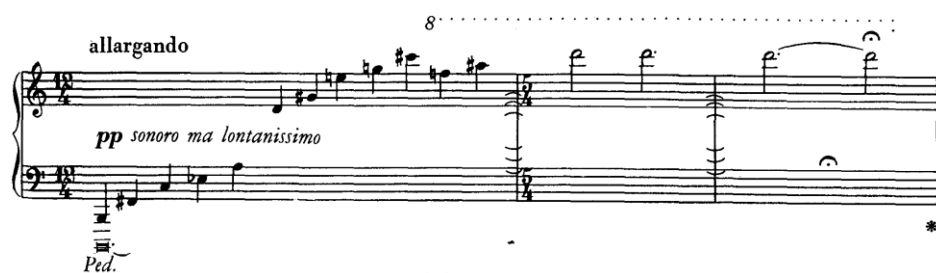
David Wallace reforça:

“A parecença do arpejo com o acorde da guitarra acabado de ouvir na conclusão do andamento anterior é certamente intencional.”⁶⁴

Este arpejo, motivo a partir do qual se constrói todo o terceiro andamento, aparece onze vezes, por vezes na sua forma original, outras transposto ou alargado em termos de amplitude de registo. A primeira vez que aparece uma melodia (resultante do desenvolvimento do arpejo inicial) é só no compasso 13, a qual vai ganhando forma e energia até que reaparece em *ff* e *agitato* a partir do compasso 34.

A secção B, escrita num compasso 2/2, surge com um novo elemento mais melódico e com tratamento polifónico (podem encontrar-se quatro vozes presentes), o qual se vai desenvolvendo cromaticamente (e utilizando os doze sons) até chegar ao clímax do andamento – indicação de *precipitadamente (molto accel.)* até *rubato ff com passione*. No final desta secção e antes de regressar ao motivo inicial (secção A), existe uma passagem que serve de transição, onde o compositor insiste nos intervalos de terceiras menores (cc. 48 – 56). Na minha opinião, este intervalo é fundamental na análise desta *Sonata n.º1*, pois é com um salto de terceira menor que se inicia esta obra (tal como foi referido anteriormente).

No final deste terceiro andamento, no compasso 68, Ginastera utiliza as doze notas da escala sem qualquer repetição, sendo as primeiras seis notas uma cópia exata do primeiro compasso deste andamento e as outras seis as restantes notas necessárias para completar a série dos doze sons. Sendo esta a frase conclusiva de todo o andamento, penso que o compositor, ao recorrer a uma técnica de expansão do registo da frase inicial, pretende transmitir ao ouvinte uma sensação de maior amplitude de espaço e, talvez, de progressivo afastamento das planícies argentinas (ideia esta reforçada pela indicação de *alargando, pp sonoro ma lontanissimo*), como mostra o exemplo seguinte:



Exemplo 33 - Sonata n.º1 – 3.º andamento (cc. 68 – 70)

A última nota do terceiro andamento é um *ré* agudo, da mesma forma que, no segundo andamento, a última nota é também um *ré*, mas desta vez grave – disposição simétrica do *ré*, em registos opostos do teclado (Exemplo 34). Através desta observação, poderei concluir que Alberto Ginastera, pelo menos nesta sonata, utiliza os doze sons de uma forma mais tradicional, onde divide a estrutura cromática em dois hexacordes, em torno de uma nota pivô – o *ré* –, como sugerido no final do segundo andamento, estabelecendo, portanto, uma relação estrutural entre os dois andamentos centrais.



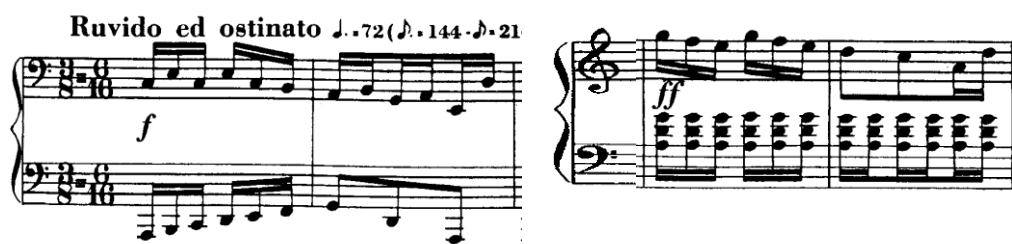
Exemplo 34 - Sonata n.º1 – 2º andamento (últimos compassos)

3.4 – Quarto andamento

À semelhança do que foi esboçado no primeiro andamento, no **último andamento** da *Sonata n.º1* (*Ruvido*⁶⁵ *ed ostinato*) o compositor volta a transformar o piano num instrumento de percussão, com passagens exuberantes e virtuosísticas, estando bem presente o cariz popular da música argentina. O ritmo presente trata-se claramente do *malambo* (alternância constante entre um compasso de subdivisão binária e um de subdivisão ternária)⁶⁶ e predominam ao longo de todo o andamento os intervallos de quarta, quer em harmonias, quer em saltos melódicos.

Obviamente que a escrita pianística com repetição de padrões e de motivos é essencial para criar o efeito de *ostinato*, mas há uma construção contínua e em crescendo: esse crescimento progressivo é alcançado, para além dos níveis da dinâmica, através do acréscimo de acordes formados por intervallos de quarta, oitavas dobradas e uma escrita que requer três pautas.

Do ponto de vista formal, a peça adota a forma de um *Rondo*, que se divide em ABACA'-Coda. A parte A (cc. 1 – 61) é constituída por dois temas (tema A e tema B) que estarão sempre presentes ao longo do andamento, quer de forma implícita quer explícita (ver Exemplo 35).



Exemplo 35 - Sonata n° 1 – 4º andamento (Elementos motivicos do tema A (cc. 1 – 2) e do tema B (cc. 27 – 28), respetivamente)

A parte B (cc. 62 – 81), semelhante na escrita (embora com a melodia na mão esquerda e dobrada em oitavas), contrasta com as restantes pois está no modo dórico (*ré*) transposto em *si*, enquanto o modo predominante neste andamento é o eólio (*lá*) – relembrando um pouco a diferente sonoridade dos dois temas do primeiro andamento.

Na secção C (cc. 100 – 137), escrita em três pautas, realça uma melodia que apresenta afinidades com o tema B (nas pautas dos extremos) e a linha do meio destina-se ao acompanhamento.

Tal como referi na reexposição do primeiro andamento, o aspeto pianístico sublinha o aspeto formal: uma maior densidade na escrita pianística reforça a conclusão formal. O mesmo se passa no final do quarto andamento, quando surge a secção A' (c. 138). Mais uma vez se demonstra a presença das normas de composição clássicas em Ginastera, onde os clímax sonoros se colocam sempre no final das peças ou andamentos.

A exuberante *Coda* (c. 179), com a indicação de *tutta la forza, feroce*, percorre todo o teclado com oitavas na mão esquerda e acordes na mão direita e termina com um salto para o registo extremo grave do piano com uma oitava na nota *lá*.

Será importante referir que o primeiro e quarto andamentos (indiscutivelmente modais) terminam em *lá*, enquanto os andamentos do meio (exploração dos doze sons) terminam em *ré*, o que mostra mais uma vez a estrutura simétrica em toda a sonata.

Outras dimensões da escrita acompanham a mesma ideia formal. É o caso, por exemplo, de certos elementos rítmicos que aparecem como motivos centrais de articulação formal das frases. Como mostram os exemplos seguintes, a utilização de um elemento comum ao primeiro e quarto andamentos, e com origens na música folclórica argentina, é um gesto rítmico que aparece frequentemente como elemento de conclusão ou de transição de frase⁶⁷:



Exemplo 36 - Sonata n°1 – 1º andamento (cc.143-147)



Exemplo 37 - Sonata n°1 – 4º andamento (cc.30-35)



Exemplo 38 - Sonata n°1 – 4º andamento (cc.175-179)

Em suma, toda a sonata é escrita segundo métodos clássicos e tradicionais, estando sempre presente uma estrutura simétrica, quer no todo, quer em cada andamento. No seu conjunto, pode dizer-se que se trata de uma forma tripartida, visto que os dois andamentos centrais estão relacionados pelo mesmo material (utilização dos doze sons e respetiva articulação interna), formando uma unidade.

Estando o momento de escrita da *Sonata n°1* distanciado cerca de trinta anos da *Sonata n°2*, surge uma questão: será que os processos de escrita da *Sonata n°2* serão ainda clássicos e tradicionais como constatei quanto à *Sonata n°1*?

⁵⁴ Joana Maria Carneiro Gama, *Sonata op.22 de Alberto Ginastera – Estudos de Interpretação*, Universidade de Évora, 2009, p. 10.

⁵⁵ É interessante notar que os últimos compassos do segundo andamento da *Sonata n°1 para piano* são praticamente iguais aos compassos correspondentes dos segundos andamentos da *Sonata para guitarra* e do *Quarteto de Cordas n°1*.

⁵⁶ Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas: A reflection of the composer and his country*, D.M.A., Rice University, 1991, p. 28. Tradução da autora. Texto original: "First, it was the French impressionists... But the great influences for me are Stravinsky, Bartók, and also de Falla. And several years later, it was Berg."

⁵⁷ Página 9.

⁵⁸ Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas...*, op. cit., p. 36.

⁵⁹ Ver Capítulo 1, página 8.

⁶⁰ Este carácter mágico também se pode encontrar no seu Concerto para Piano n°1 e no Quarteto de Cordas n°1.

⁶¹ Ver Capítulo 2, página 18.

⁶² Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas...*, op. cit., p. 37.

⁶³ Ver Capítulo 1, página 10.

⁶⁴ David Wallace, *Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition*, Ph.D., Northwestern University, 1964, p. 169. Tradução da autora. Texto original: "The resemblance of the arpeggio to the guitar chord just heard at the conclusion of the previous movement is surely intentional."

⁶⁵ Rude, grosseiro.

⁶⁶ Esta alternância de subdivisão, característica indissociável da música da Argentina, viria a estar presente em obras emblemáticas relativas à América Latina, como o musical *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein ou a *Danza de Jalisco* (1959) de Aaron Copland.

⁶⁷ Joana Maria Carneiro Gama, *Sonata op.22 de Alberto...*, op.cit., p. 32.

CAPÍTULO IV – Sonata n°2 (opus 53)

“Eu tenho sempre uma ideia presente. Por exemplo, acabei de compor a minha segunda sonata para piano. Eu tive a ideia geral presente na minha cabeça durante trinta anos, desde a minha primeira sonata.”

Alberto Ginastera

Durante o período de quase trinta anos que separa a segunda sonata para piano da primeira, Ginastera pouco compôs para piano: apenas os dois concertos para piano e orquestra e pequenas peças como *Pequeña Danza* e a *Toccata* (transcrição para piano da *Toccata per organo* de Domenico Zipoli). Ginastera revela numa entrevista que este longo espaço de tempo que decorreu desde a escrita da primeira sonata até à escrita da segunda deveu-se ao facto do enorme sucesso que a primeira tinha alcançado.

Alberto Ginastera escreveu a *Sonata n°2* durante o Verão e Outono do ano de 1981, em Formentera (Maiorca) e Genebra, e continuou até quase a sua morte em junho de 1983 a fazer revisões à obra.

Encomendada e dedicada aos seus amigos Dorothy e Mario di Bonaventura, a *Sonata n°2* foi estreada por Anthony di Bonaventura (irmão de Mario), na Universidade de Michigan em Ann Arbor, no Auditório Rackham, a 29 de Janeiro de 1982. Ginastera escreveu sobre esta sonata:

*“A primeira sonata foi inspirada na música do pampas da Argentina. Eu fui igualmente inspirado na escrita da segunda sonata, a qual reflete a música do norte do meu país, de origens Aymará e Quechua (música não europeia) com as suas escalas pentatónicas, as suas tristes melodias ou os seus ritmos alegres, as suas *quenás* e tambores indígenas, assim como os seus ornamentos microtonais melismáticos.”*⁶⁸

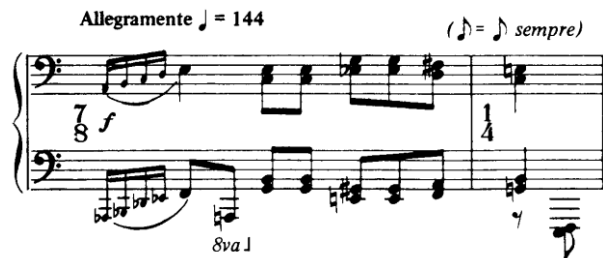
Escrita em três andamentos, o primeiro, *Allegramente*, apresenta um tema principal e enquadramentos baseados em diferentes danças e canções argentinas, entre elas o *pala-pala*. O segundo andamento, *Adagio sereno – Scorrevole – Ripresa dell’Adagio*, possui um carácter noturno; a primeira parte trata-se de um *yaraví*, uma canção melancólica de amor, de origem pré-colombiana no Cuzco, com as inflexões vocais características das civilizações primitivas; o *Scorrevole* evoca os murmúrios da noite nos Andes e a parte final do andamento reduz tudo isto ao silêncio. O terceiro e último andamento, *Ostinato aymará*, apresenta a forma de uma *toccata* cujo ritmo principal provém duma dança denominada de *carnavalito*, transmitindo um carácter sólido e impetuoso, tal como a música popular da América do Sul.

4.1 – Primeiro andamento

A estrutura do **primeiro andamento** é mais livre relativamente ao andamento correspondente na *Sonata n°1* e a sua organização é também diferente. Porém, a sua forma

continua a ser a *forma-sonata*. É de referir que esta forma tripartida também se encontra na música popular espanhola, por exemplo, nas composições do tipo dança – canção – dança⁶⁹.

Iniciando-se com o efeito de um rufar de tambores, surge o tema principal (ver Exemplo 39), o qual funciona como introdução e conclusão do andamento. Da mesma forma, enquadra-se na parte central um desenvolvimento que se baseia numa sucessão de canções e danças populares argentinas.



Exemplo 39 - Sonata n.º 2 – 1.º andamento (cc. 1 – 2)

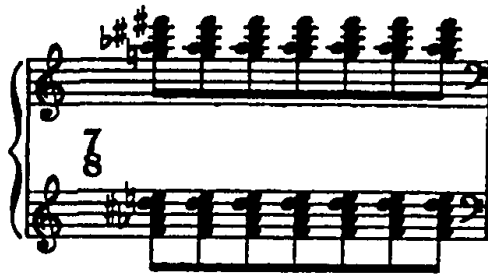
À semelhança da introdução da *Sonata n.º 1*, este início é concebido a partir de intervalos de terceira, organizando o aspeto vertical e horizontal do discurso.⁷⁰ O motivo inicial do primeiro tema (ver Exemplo 39), baseado em intervalos de terceira maior, desenvolve-se através de movimentos ascendentes de terceira menor ascendente na mão direita (*mi – sol* e *dó – mi bemol*) e descendentes na mão esquerda (*si – sol* sustenido e *sol – mi*). Toda a frase tem os dois movimentos nas duas mãos: são movimentos simétricos, pois as primeiras e últimas terceiras são idênticas, sendo este exatamente o mesmo gesto de abertura da *Sonata n.º 1*. Para além dos intervalos de terceira serem típicos do folclore, nos compassos que se seguem, o ritmo de colcheias agrupadas em grupos de três sugere um pouco o balanço de uma *chacarera* (tal como foi referido no Capítulo 3, relativamente a uma secção específica do segundo andamento).

Neste andamento, em termos harmónicos, estamos perante um uso constante de acordes politonais, os quais combinam elementos tonais (intervalos de quarta), elementos diatónicos e escalas de tons inteiros. Este recurso à politonalidade é muito característico em Ginastera, apresentando algumas semelhanças com a *Sonata n.º 1*, nomeadamente no compasso 101 do primeiro andamento⁷¹. O exemplo que se segue é a ilustração de uma dessas passagens:



Exemplo 40 - Sonata n.º 2 – 1.º andamento (c. 148)

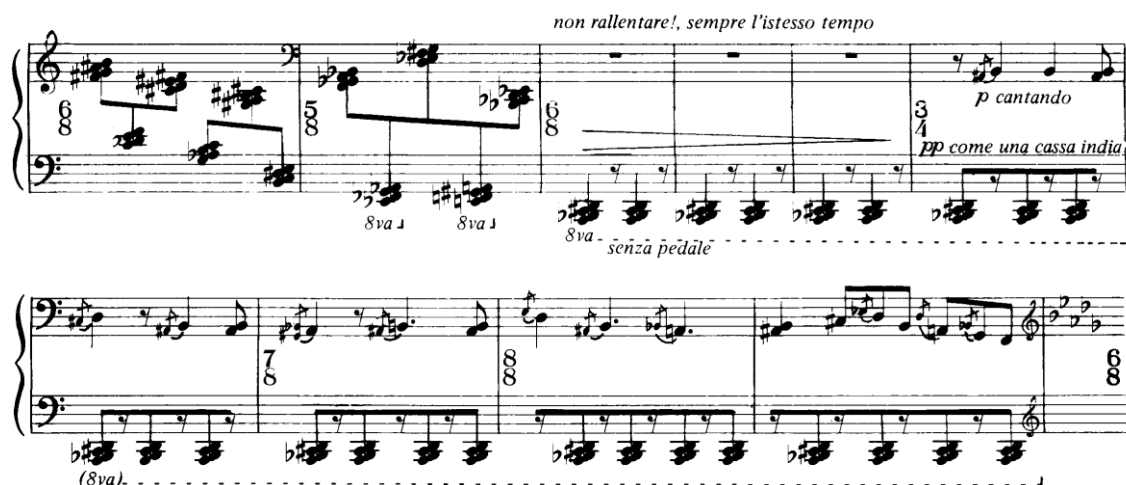
Passagens ainda mais dissonantes surgem quando o compositor agrupa dez sons distintos num acorde só, como mostra o seguinte exemplo:



Exemplo 41 - Sonata n°2 – 1º andamento (c. 150)

Na minha interpretação, este compasso funciona como ponto máximo de tensão neste andamento, servindo de transição para se voltar a ouvir o tema principal da secção A.

Na secção central (cc. 63 – 150) pode encontrar-se uma grande variedade de canções ou danças populares argentinas. Logo no início, as indicações *come una cassa india* e *cantando*, o uso de três notas na melodia que compõem um acorde maior (*sol – si – ré*) e as constantes apogiaturas representando as inflexões da voz humana, sugerem tratar-se de uma *baguala*⁷²(Exemplo 42).



Exemplo 42 - Sonata n°2 – 1º andamento (cc. 61 – 70)

À semelhança da *Sonata n°1*, o segundo tema, mais feminino e com a melodia no modo pentatónico, é acompanhado das indicações *lontano e suave* e *come kenas* (Exemplo 43), deixadas pelo compositor, sublinhando o carácter indígena aqui presente.



Exemplo 43 - Sonata n°2 – 1º andamento (cc. 71 – 74)

As sugestões dadas pelo compositor, como *come una cassa india* e *cantando* (c. 66), são um forte indício da presença da música popular. De novo, as melodias são construídas a partir de escalas pentatônicas e encontram-se apoiadas em harmonias de quarta (Exemplo 44).



Exemplo 44 - Sonata n°2 – 1º andamento (cc. 74 – 75)

Por vezes, Ginastera escreve duas armações de clave distintas para a mão esquerda e mão direita, surgindo passagens politonais (como é o caso do exemplo em cima).

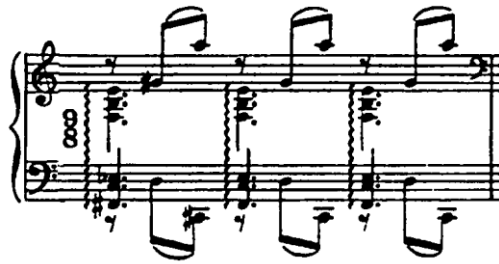
A última dança popular presente neste andamento trata-se do *pala-pala*⁷³ (Exemplo 45).



Exemplo 45 - Sonata n°2 – 1º andamento (cc. 136 – 137)

Ginastera recorre ao uso desta dança para construir uma transição bastante viva e alegre que conduz ao tema da secção A. De acordo com a sua posição no conjunto (reexposição), o material inicial é aqui amplificado, através de um crescendo gradual até ao final (*sempre fortíssimo* (c. 151), *ancora cresc.* (c. 165), *tutta forza* (c. 168) e *sforzatissimo* (c. 175)), contribuindo a disposição pianística decisivamente na estrutura formal da peça. Em termos formais, como foi dito, a obra segue o esquema tradicional de sonata clássica.

O “acorde simbólico” encontrado nas primeiras obras de Ginastera está agora menos presente, embora apareça por instantes nesta sonata, bastante transformado e apenas neste andamento, num breve compasso (ver Exemplo 46). Isto parece indicar uma reduzida importância para o compositor no uso deste simbolismo tipicamente argentino.



Exemplo 46 - Sonata n°2 – 1º andamento (c. 17)

4.2 – Segundo andamento

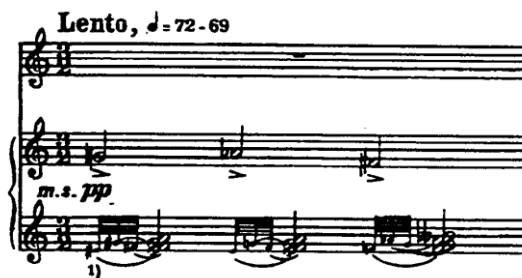
Todo o **segundo andamento** é uma descrição do ambiente noturno e Ginastera confirma onde foi buscar essa inspiração:

“Desde a minha infância que recordo os sons da noite: os grilos, os pássaros e as rãs. Estava sempre presente a atmosfera das vastas planícies do *pampas* e a grande extensão do céu noturno repleto de estrelas. Lembro-me de certos efeitos de luz provocados pelo luar nas bananeiras ou no rio Paraná e dos pirilampos – isto torna-se parte da alma de uma pessoa, e todos estes elementos reaparecem nas minhas composições.”⁷⁴

Logo na abertura deste andamento, é de salientar a relação evidente com a *nachtmusik* de Bartók, por exemplo, na sua suite *Out of doors* (ver Exemplo 47 e Exemplo 48).



Exemplo 47 - Sonata n°2 – 2º andamento (c. 1)



Exemplo 48 - Out of doors de Béla Bartók – Night's music (c. 1)

Nestes dois exemplos, pode verificar-se o mesmo tipo de escrita pianística, assim como as mesmas dinâmicas e indicações de tempo muito próximas, revelando, mais uma vez, a forte influência que a música de Bartók exercia na escrita de Ginastera.

Ginastera não faz qualquer referência à métrica ou ao compasso pretendido para o início deste andamento e recorre apenas a barras duplas para separar cada secção distinta. Este tipo de notação oferece ao intérprete uma maior liberdade na condução sonora do discurso e, por consequente, interpretativa. Por outro lado, esta escrita pianística sugere também um carácter improvisado e as suas respirações no final de cada grupo melódico-harmónico põem em evidência um fraseio que remete para o carácter vocal da música.

Em termos formais, a construção deste andamento é feita usando a forma tripartida, ABA, onde as indicações *Adagio sereno – Scorrevole – Ripresa dell'Adagio* delineiam essa mesma forma. A primeira secção, que vai dos compassos 1 a 8, contém um dos tipos de canções de amor mais tristes da era pré-colombiana, denominada por *yaravi*⁷⁵ ou *harawi* (como aparece na partitura), no idioma *quechua*. O seu tempo é lento, com ritmo ternário, e as suas melodias são, normalmente, construídas sobre a escala pentatónica ou bimodais. As suas típicas inflexões vocais são aqui sugeridas por ornamentações frequentes na melodia que, neste caso, está maioritariamente baseada na escala pentatónica (ver Exemplo 49).



Exemplo 49 - Sonata n.º 2 – 2º andamento (cc. 3 – 4)

A secção central B (cc. 9 – 122), com a indicação inicial de se tocar o mais leve possível, como um suspiro (*il più pianissimo possibile e volante, come un soffio*), deve ser tocada num tempo bastante mais rápido, sugerindo os murmúrios da noite e o movimento do vento. Escrita num compasso 7/8 e começando com uma sobreposição de segundas maiores em movimento contrário (*lá – sol* na mão direita e *sol* sustenido – *lá* sustenido na esquerda), organizadas em ritmo regular de colcheias, esta secção proporciona ao ouvinte um efeito de vibração e sucessão de diversas tonalidades e cores. Não há qualquer intenção por parte do compositor de se fazer ouvir uma melodia nesta secção, mas sim criar um efeito de suspensão, reforçado pelo uso de meio-pedal (Exemplo 50).

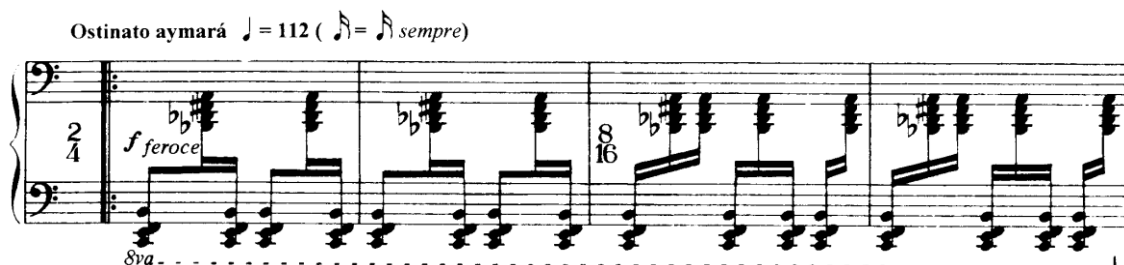


Exemplo 50 - Sonata n°2 – 2º andamento (cc. 9 – 13)

Em termos harmônicos, o centro tonal deste andamento é em *ré*, passando por *si* um pouco antes de se chegar à secção B e, por fim, regressando a *ré* na secção final. Esta última secção, onde Ginastera vai buscar o mesmo material inicial, é mais pequena que a primeira secção e termina de uma forma subtil, quase que como a dissolver-se no silêncio da noite.

4.3 – Terceiro andamento

A indicação de tempo deste **terceiro andamento** é *ostinato aymará*. *Aymará* é uma região no norte da Argentina, onde Ginastera procurava muitas vezes a sua inspiração. Por se tratar de um local remoto no norte do seu país, longe do *pampas* e da civilização de Buenos Aires, os seus costumes e tradições ter-se-ão mantido mais fiéis às suas origens. Assim, este último andamento, em estilo de *toccata*, apresenta uma ideia rítmica principal baseada numa das danças típicas desta região da Argentina, chamada de *carnavalito*⁷⁶ (ver Exemplo 51).



Exemplo 51 - Sonata n°2 – 3º andamento (cc. 1 – 4)

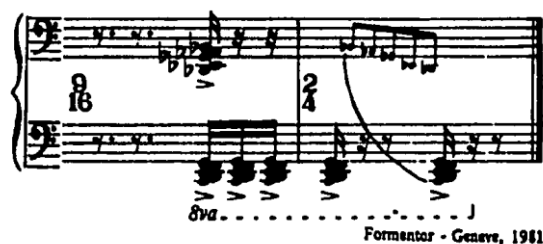
O sinal de repetição da primeira parte - assinalado pelo compositor através da indicação “Repetição obrigatória” - parece ter como objetivo reforçar o carácter *ostinato* do ritmo do *carnavalito*. No desenvolvimento deste andamento, a partir do compasso 42, com a presença de novos elementos, o ritmo continua presente, embora não tão exposto como no princípio (Exemplo 52).



Exemplo 52 - Sonata n°2 – 3º andamento (cc. 50 – 53)

Com a sua forma tripartida, este andamento segue as linhas tradicionais ao verificar-se que a parte central (cc. 42 – 78) se trata de um desenvolvimento do material temático exposto na secção inicial e que a última secção (cc. 79 – 118) reforça a conclusão formal através da apresentação do material inicial mas, como é habitual, com uma maior densidade na escrita pianística: dinâmicas que atingem o *sempre ff e violento* (c. 101), *tutta forza!* (c. 110) e *sforzatisimo* (c. 113) e *glissandi* em teclas brancas e pretas, na mão direita e mão esquerda, respectivamente.

Num gesto contrário à abertura desta *Sonata n° 2*, Ginastera encerra a sonata com o mesmo efeito de rufar de tambores, como ilustra o seguinte exemplo:



Exemplo 53 - Sonata n°2 – 3º andamento (compassos finais)

Resumindo: ao longo dos trinta anos que separam a composição das duas primeiras sonatas, conforme referido no início, há uma evolução na linguagem de Ginastera, sendo notória a passagem de uma música de inspiração europeia para uma música de inspiração nas culturas mais primitivas. Esta ideia é corroborada pela seguinte afirmação de Ginastera:

“... de momento estou a evoluir... Esta mudança está a tomar a forma de uma reversão, um voltar à América primitiva das civilizações Maia, Azteca e Inca. Este tipo de influência na minha música não a sinto tanto como folclórica, mas – como dizer? – como uma forma de inspiração metafísica. De certa forma, o que eu fiz é uma reconstituição do aspeto transcendental do mundo pré-colombiano antigo.”⁷⁷

⁶⁸ Alberto Ginastera, *Sonata n°2, opus 53*, Boosey & Hawkes (Ed. Revista), 1995. Tradução da autora. Texto original: “The first sonata was inspired by the music of the Argentinean pampas. I was similarly inspired in writing the second sonata, which suggests the music of the northern part of my country, of Aymará and Kechua origin (non-European music) with its pentatonic scales, its sad melodies or its joyful rhythms, its khenas and Indian drums, as well as its melismatic microtonal elements.”

⁶⁹ Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas: A reflection of the composer and his country*, D.M.A., Rice University, 1991, p. 48.

⁷⁰ Ver Capítulo 3, página 24.

⁷¹ Ver Capítulo 3, página 25.

⁷² Ver Capítulo 2, página 15.

⁷³ Ver Capítulo 2, página 21.

⁷⁴ Lilian Tan, *An interview with Alberto Ginastera*, American Music Teacher, Vol.33, Nº3, 1984,

p. 6. Tradução da autora. Texto original: "From my childhood, I remember the night sounds: the crickets, the birds and the frogs. There was the atmosphere of the great plains of the Pampas and the huge expanse of night sky full of stars. I remember certain light effects-moonlight on the banana trees and the fireflies – they become a part of one's soul, and they all reappear in my compositions."

⁷⁵ Ver Capítulo 2, página 21.

⁷⁶ Ver Capítulo 2, página 21.

⁷⁷ Lilian Tan, *An interview with Alberto Ginastera...*, op. cit., p. 7. Tradução da autora. Texto original: "... at the moment I am evolving... This change is taking the form of a kind of reversion, a going back to the primitive America of the Mayas, the Aztecs and the Incas. This influence in my music I feel as not folkloric, but – how to say it? – as a kind of metaphysical inspiration. In a way, what I have done is a reconstitution of the transcendental aspect of the ancient pre-Columbian world."

CAPÍTULO V – Sonata nº3 (opus 54)

“Em oposição às minhas Sonatas nº1 e nº2 para piano, ambas escritas em três andamentos [sic] distintos, a Sonata nº3, Opus 54, é composta num só andamento, utilizando a forma binária que consiste em duas secções principais e uma Coda. A indicação inicial de tempo, “impetuosamente”, define o ritmo de toda a obra, cujas texturas rítmicas são baseadas nas danças dos índios americanos e danças coloniais da América Latina.”

Alberto Ginastera (Boosey & Hawkes)

Escrita durante o Verão de 1982 em Formentera (Maiorca) e em Genebra, a *Sonata nº3* foi composta no seguimento de uma encomenda pela Universidade de Michigan. A sua estreia teve lugar em Nova Iorque, no Alice Tully Hall, Lincoln Center, a 17 de Novembro de 1982, pela pianista Barbara Nissman, a quem foi dedicada a obra.

O seu editor, W. Stuart Pope, tem a certeza de que Ginastera teria acrescentado um terceiro andamento a esta sonata, caso não estivesse doente e tivesse vivido mais tempo.⁷⁸ Com esta afirmação pressupõe-se que o compositor teria em mente uma obra com três andamentos antes de a completar, assim como a existência de um segundo andamento. Segundo o pianista Luiz de Moura e Castro, Ginastera ter-lhe-á pedido pessoalmente para compor mais um andamento para esta sonata, assim como uma introdução, pois achava-a incompleta. Luiz de Moura e Castro preferiu declinar o convite, tal era a responsabilidade.

A estrutura global desta sonata de um andamento é ||: A :: B :: Coda. O primeiro elemento a destacar na secção A (cc. 1 – 40) é a terceira menor descendente (Exemplo 54). Este motivo está dobrado a uma sexta menor inferior, mas se transpusermos essa nota inferior uma oitava acima, obtemos uma terceira maior, intervalo também muito significativo na escrita das *Sonatas nº1 e nº2*.



Exemplo 54 - Sonata nº3 (c. 2)

Em resposta a este motivo, a mão esquerda faz exatamente o mesmo gesto mas uma terceira menor ascendente (Exemplo 55). Como esta resposta não acontece em simultâneo com a mão direita, transmite-nos a sensação de uma alternância em cânone, também devido às acentuações distribuídas alternadamente pelas duas mãos.



Exemplo 55 - Sonata n°3 (cc. 1 – 4)

Assim sendo, a composição desdobra-se da seguinte forma: primeiro um grupo de três, depois quatro e cinco intervalos de terceiras menores, sendo estas separadas por grupos de cinco, sete e nove oitavas, sucessivamente, reunidos num compasso, o qual funciona como ponte entre as diferentes frases.

O segundo motivo na secção A é constituído por um grupo harmónico, em torno da nota *fá* sustenido, enquadrando uma descida de três sons por graus-conjuntos, como mostra o seguinte exemplo:



Exemplo 56 - Sonata n°3 (cc. 12 – 13)

Este motivo está dobrado à quinta e à oitava e é objeto de tratamentos semelhantes (como é o caso da escrita para a mão esquerda). É apenas nesta secção que aparece a dinâmica *mp* e só durante três compassos, pois toda a sonata se desenvolve à volta da dinâmica *ff*. Esses compassos em *mp* funcionam como transição para a próxima secção e o material usado é o do segundo motivo, mas apenas a parte final da descida de três sons por graus-conjuntos.

A secção B (cc. 41 – 80) é constituída pelos mesmos elementos principais da secção A, embora trabalhados de forma diferente e segundo uma distribuição temporal e pianística diferente: o segundo motivo aparece antes do primeiro e encontra-se na mão esquerda, não na direita (Exemplo 57).



Exemplo 57 - Sonata n°3 (cc. 42 – 43)

Este é seguido do primeiro motivo, mais contrapontístico. Também aqui se notam algumas alterações em termos pianísticos: o motivo é, em primeiro lugar, apresentado na mão esquerda, sendo a resposta destinada à mão direita. Esta alternância do discurso pianístico encontra-se reforçada pela distribuição dos mesmos elementos em direções opostas (Exemplo 58).



Exemplo 58 - Sonata n°3 (cc. 46 – 48)

A sensação criada por esta alteração no discurso pianístico é a de todo o material apresentado estar, aos poucos, a convergir para o final desta secção B, onde uma nova ideia rítmica surge e, com esta, o *acorde simbólico* da guitarra, com a indicação de Ginastera *come chitarra (un poco lírico)*:

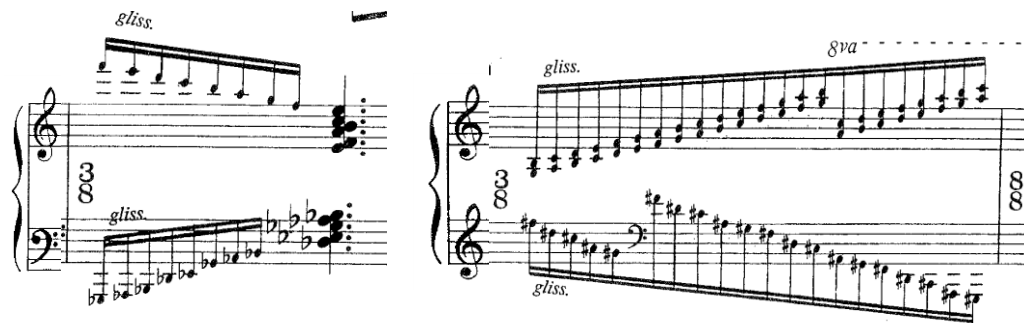


Exemplo 59 - Sonata n°3 (c. 77)

A Coda inicia-se com uma passagem ao estilo de uma cadência (c.81) e apresenta elementos que evocam novamente os sons da guitarra dedilhada. O segundo motivo, encontrado anteriormente, surge agora harmonizado por acordes muito densos na mão esquerda, formados a partir de escalas de tons inteiros ou de cinco tons. Embora a melodia se repita sucessivamente, os acordes vão variando, passando por diferentes tonalidades. Estes são os únicos compassos em toda a sonata onde o turbilhão de notas e de ritmos desaparecem por um momento, para dar lugar a uma pequena melodia repetida e com o motivo descendente presente. Aqui será o único momento da *Sonata n°3* onde o intérprete pode respirar para voltar a ganhar energia para a conclusão da obra, baseada em numerosos gestos pianísticos, como trémulos com a indicação *feroce*, acordes arpejados *come chitarra* e em *sforzatissimo* e, por fim, um glissando até ambas as extremidades do teclado.

Nesta sonata, Ginastera recorre a *glissandi* de oitavas na secção A e de terceiras na secção B, com intenção de criar um gesto de transição entre as diferentes secções. Na conclusão da secção A, o *glissando* nas duas mãos, em movimento contrário, converge para o início de uma nova secção, enquanto que, no final da secção B, diverge com o intuito de

alargar o espectro sonoro, de forma a preparar o reaparecimento do motivo inicial (ver Exemplo 60).



Exemplo 60 - Sonata n°3 (c. 36 e c. 74)

Então, mais uma vez se pode notar a presença de um discurso pianístico tradicional, onde predominam movimentos simétricos no registo (alargamento e contração do espectro sonoro) associados a determinados gestos pianísticos, como os *glissandi* que acabei de referir e como a distribuição dos motivos principais pelas mãos esquerda e direita. Tudo isto contribui para reforçar a ideia de que esta sonata apresenta alguns dos princípios tradicionais da forma, pois todo o discurso musical está pontuado por momentos de tensão e resolução típicos da música tonal.

Resumindo: podemos encontrar nesta sonata constantes do estilo composicional de Ginastera: utilização de dinâmicas extremas, relações intervalares de terceira, predominância de harmonias à base de quartas e mudanças constantes de métrica. O simbolismo do *rasgueado* da guitarra gaúcha, ausente na *Sonata n°2*, apresenta-se como elemento essencial nesta obra. O conjunto destas características faz com que, numa obra relativamente curta, sobressaia uma interpretação pianística repleta de vigor e amplitude gestual.

Um elemento frequente em *toccatas* e outras obras do mesmo carácter compostas ao longo do século XX é o *ostinato*, ou seja, a repetição obsessiva de um mesmo valor rítmico que, no caso desta sonata, se trata da colcheia.⁷⁹

Ao longo de toda a obra, as duas mãos tocam quase sempre nota contra nota, criando um efeito *martelado* que remete para os sons das danças tribais da América Latina, com os seus instrumentos arcaicos de percussão. Porém, surgem ainda alguns elementos do folclore argentino, com o uso de hemíolas em alguns compassos da sonata (sendo o exemplo mais interessante o do compasso 56 – Exemplo 61) e através de efeitos de polirritmia no compasso 26 (Exemplo 62).



Exemplo 61 - Sonata n°3 (c. 56)



Exemplo 62 - Sonata n°3 (c. 26)

Além da alteração da estrutura tradicional em vários andamentos para uma de um só andamento, esta peça possui aspetos importantes determinando a evolução da forma: partindo de um material temático reduzido, o compositor efetua diversos tipos de operações de redução ou desenvolvimento, criando diferentes motivos. Este tipo de tratamento do material motivico estava já presente na tradição da música clássica-romântica, sendo retomada depois na fase expressionista e dodecafônica de Schoenberg. Nos seus últimos anos de vida, Ginastera focou-se essencialmente nestes procedimentos composicionais, daí ele próprio caracterizar esta sua última fase como neoexpressionista.

⁷⁸ Roy Wylie, *Argentine Folk Elements in the Solo Piano Works of Alberto Ginastera*, Ph.D., University of Texas at Austin, 1986, p. 36.

⁷⁹ Sergio de los Cobos, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas...*, op. cit., p. 71.

CONCLUSÃO

Um dos aspetos incontornáveis do estudo apresentado nas páginas anteriores é a extrema unidade e coerência nos processos composicionais de Alberto Ginastera. Embora escritas à distância de trinta anos, as sonatas revelam entre si certos traços comuns em termos harmónicos, rítmicos, formais e pianísticos.

Harmonicamente, os intervalos de terceira (maior e menor) formam a base da organização dos agregados sonoros. Paralelamente, os intervalos de quarta perfeita são um meio igualmente presente na elaboração dos grupos harmónicos, nomeadamente na formação do “acorde simbólico”. De acordo com certas correntes da música europeia do século XX, Ginastera, através da acumulação de intervalos de segundas, terceiras e quartas, atinge acordes de dez sons, tal como no primeiro andamento da *Sonata n.º2*. Embora auditivamente possam parecer acordes atonais, o compositor não abandona a ideia de tonalidade. Prova disso é a existência de centros tonais, como elemento de articulação do discurso. Tudo isto leva a crer que a organização harmónica em Ginastera é, à semelhança de algumas obras como *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, politonal. Essa politonalidade não abandona os centros tonais, pelo contrário, multiplica-os.

Em termos **rítmicos**, Ginastera faz apelo a certas figuras de compositores como Béla Bartók ou Igor Stravinsky, por exemplo, no uso de *ostinatos* para marcar o perfil sonoro de novos motivos, tal como se passa na última sonata ou ainda no último andamento da *Sonata n.º2*. É de referir ainda a alternância métrica (compassos 9/8, 3/4, 7/8, entre outros) herdada de Stravinsky.

Também a música popular influenciou de maneira decisiva o tratamento rítmico e harmónico das obras. Harmonicamente, como já foi referido em cima, predominam os intervalos de terceira, típicos do folclore. Ritmicamente, oriundo da música crioula, é realçado o som típico da guitarra gaúcha, através de indicações como *rasgueado*, e o tipo de dança mais presente é o *malambo* (último andamento da *Sonata n.º1*). Quer o *malambo* quer o *carnavalito* são ritmos que fornecem material para os enérgicos andamentos finais das *Sonatas n.º1* e *n.º2*. Da música de origem andina, Ginastera inspira-se nos *cantos de caja*, como a *baguala* e a *vidala*, para depois criar a sua própria melodia.

Quanto ao aspeto **formal**, as sonatas revelam uma forma simétrica, remetendo para a forma tradicional de um *Allegro* de uma sonata dividido em exposição, desenvolvimento e reexposição. Esta simetria, na grande forma, encontra correspondência no tratamento de elementos mais pequenos, como é o caso da distribuição simétrica de intervalos de terceira maior e menor, na abertura dos primeiros andamentos das *Sonatas n.º1* e *n.º2*.

Refira-se que o aspeto **pianístico**, como é usual, assume um papel central na perceção simétrica da forma. Por exemplo, a reexposição é sempre articulada com o aspecto pianístico muito desenvolvido, o que ajuda a perceber a forma da obra.

A *Sonata nº3* poderia ser considerada uma síntese das duas sonatas anteriores: nela existe uma economia do material temático e a forma é reduzida a um só andamento. A sua forma bipartida é sublinhada por certos gestos pianísticos característicos: a utilização de *glissandi*, tão presente na escrita, parece assumir um papel importante na articulação formal do discurso. Na verdade, são os gestos de introdução de novos motivos e também o gesto conclusivo na obra. O efeito sonoro que resulta do alargamento e contração sonoro pode igualmente ser comparado ao efeito de tensão e distensão da música tonal.

Concluindo, apesar de nunca abandonar os princípios da música tradicional (harmónica e formalmente), a música de Alberto Ginastera afirma-se com uma espontaneidade e cariz pessoal muito específicos. Por exemplo, ao longo das três sonatas verificou-se uma certa evolução na escrita, assim como uma passagem da música de inspiração europeia para uma música de inspiração nas tradições antigas do mundo pré-colombiano. Só a audição das obras fará jus a esta evolução e originalidade, melhor que qualquer outra análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARETZ, Isabel, *Musica tradicional de La Rioja*, Caracas, Biblioteca Inidef, 1978.

ARETZ, Isabel, *Argentina: Folk Music*. In “New Grove Dictionary of Music and Musicians”, ed. Stanley Sadie, Vol.1, London, Macmillan, 1980.

BASINSKI, Mark Grover, *Alberto Ginastera's use of argentine folk elements in the sonata for guitar, op.47*”, D.M.A., The University of Arizona, 1994.

CHASE, Gilbert, *Alberto Ginastera: Argentine Composer*, in “The Musical Quaterly”, Vol.43, N°4, Oxford University Press, 1957.

GAMA, Joana Maria Carneiro, *Sonata op.22 de Alberto Ginastera – Estudos de Interpretação*, Universidade de Évora, 2009.

GINASTERA, Alberto, *Notas sobre la Música Moderna Argentina*, in “Revista Musical Chilena”, N°31, 1948.

HANLEY, Mary Ann, *The Solo Piano Music of Alberto Ginastera II*, American Music Teacher, Vol.25, N°1, 1975.

LOS COBOS, Sergio de, *Alberto Ginastera's three Piano Sonatas: A reflection of the composer and his country*, D.M.A. diss., Rice University, 1991.

PANUFNIK, Andrzej, GINASTERA, Alberto e XENAKIS, Iannis, *Homage to Béla Bartók*, in “Tempo”, New Series, N°136, Cambridge University Press, 1981.

REDONNET, Ana Serrano, *Cancionero Musical Argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1964.

SMALLEY, Roger, GOEHR, Alexander, CROSSE, Gordon, TAVENER, John e GINASTERA, Alberto, *Personal Viewpoints: Notes by Five Composers*, in “Tempo”, New Series, N°81 – Stravinsky's 85th Birthday, Cambridge University Press, 1967.

SOTTILE, Antonieta, *Alberto Ginastera: Le(s) Style(s) d'un compositeur argentin*”, Paris, L'Harmattan, 2007.

SZABOLCSI, Bence, *Bartók: sa vie et son oeuvre*, Boosey & Hawkes, Budapest, 1968.

TAN, Lillian, *An interview with Alberto Ginastera*, American Music Teacher, Vol.33, N°3, 1984.

URTUBEY, Pola Suárez, *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

VEGA, Carlos, *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, Ricordi, 1936.

VEGA, Carlos, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Editorial Lousada, 1944.

VEGA, Carlos, *Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina*, vol.1, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1946.

VEGA, Carlos, *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto de Musicología, 1952.

WALLACE, David, *Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition*, Ph.D., Northwestern University, 1964.

WYLIE, Roy, *Argentine Folk Elements in the Solo Piano Works of Alberto Ginastera*, Ph.D., University of Texas at Austin, 1986.

Páginas da internet:

MANHEIM, James M., *Ginastera, Alberto: 1916-1983: Argentine Composer*, in “Contemporary Hispanic Biography”, 2003. <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3433900040.html>. Acedido a 30 de Março de 2010.

<http://www.folkloredelnorte.com.ar/danzas/vocdanzas.htm>. Acedido em 5 de Maio de 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Cinco_canciones_populares_argentinas. Acedido em 23 de Março de 2010.

<http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal/paginas.dhtml?pagina=266>. Acedido em 5 de Maio de 2011.